
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

840.91
P75s
1924

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

**Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.**

University of Illinois Library

MAY -5 1970
MAY 2 8 1974
MAY -7 1974
SEP 21 1985
NOV 02 1985
DEC 23 1987
JAN 11 1988
MAY 18 1987
MAY 12 1997
JAN 27 1999
DEC 18 1998

L161—O-1096

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/lesymbolismedeba00poiz_0

ALFRED POIZAT

# Le Symbolisme

*EDITION REVUE ET AUGMENTÉE*



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD & GAY
3, rue Garancière
1924
*Tous droits réservés*

10

302

A M. Henri Bergson
en toute admiration
Alfred Poizat

# LE SYMBOLISME

## DU MÊME AUTEUR

### A LA LIBRAIRIE PLON

**La Dame aux lévriers**, roman............ 1 volume
**Le Cyclope**, drame satyrique imité d'Euripide, en deux actes et en vers............ 1 volume
**Électre**, tragédie d'après Sophocle, en trois actes et en vers........................ 1 volume
(Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1917).
**Saul**, tragédie en cinq actes et en vers, suivie d'**Antigone**, tragédie en quatre actes et en vers.............................. 1 volume
**Sophonisbe**, tragédie en quatre actes, suivie d'**Inès de Castro** et de **Méléagre et Atalante**................................ 1 volume
(Couronné par l'Académie française, prix Toirac 1913).
**Sainte-Cécile**, tragédie, trois actes en vers, suivie de **Madeleine**...................... 1 volume
**Écho et Narcisse**, comédie, suivie de **Latone** 1 volume
**Circé**, comédie en trois actes.............. 1 volume

### CHEZ ALPHONSE LEMERRE

**Avila des Saints**, roman.................. 1 volume
(Couronné par l'Académie française).
**Le Pervers sentimental**, roman.......... 1 volume
(Couronné par l'Académie française).

### CHEZ EMMANUEL VITTE

**Poètes chrétiens**, (d'Ausone à Fortunat)... 1 volume

### CHEZ JOUVE

**Classicisme et Catholicisme**.............. 1 volume

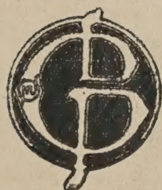
### A LA RENAISSANCE DU LIVRE

**Les Maîtres du Théâtre**................. 2 vol.

ALFRED POIZAT

# LE SYMBOLISME

*— DE BAUDELAIRE A CLAUDEL —*



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD & GAY
3, rue Garancière
1924
*Tous droits réservés*

841.91
P75u
1914

# INTRODUCTION

## TABLEAU DE LA POÉSIE FRANÇAISE

*Quelle que soit l'opinion qu'on ait sur le* symbolisme, *il n'en est pas moins vrai qu'il fut un des événements intellectuels les plus considérables de ces trente dernières années. Peut-être serait-il plus exact de dire que ce mot a servi à qualifier toute une série de manifestations, les unes calculées, les autres inconscientes, par lesquelles se traduisirent les mille tendances plus ou moins troubles, les aspirations confuses d'une époque de décadence. Le* symbolisme *caractériserait notre génération élégante et maladive comme le romantisme caractérisa celle de 1830, s'il n'eût eu sa contre-partie dans le mouvement raisonné et vigoureux qui, un peu plus tard, aboutit d'un côté au néo-classicisme, de l'autre aux doctrines politiques de Maurras et de l'*Action française.

*Ce n'est pas à dire que le symbolisme ait été un mouvement populaire. Il est resté le fait d'une école poéti-*

*que assez inaccessible au public et souvent antipathique, mais son influence s'est fait sentir indirectement de façon assez profonde. Cette école a eu le prestige inquiétant d'une société secrète aux mystères de laquelle on n'était pas aisément initié. Elle a grandi dans l'ombre et, dans cette ombre assassiné bien des réputations. Elle a terrorisé les uns, jeté le doute et le découragement dans l'âme des autres. Il faut dire qu'elle compta dans son sein et qu'elle attira à elle quelques-uns des esprits les plus fins et les plus avertis qui fussent, des plus dangereux et des plus séduisants nihilistes intellectuels.*

*Ce ne fut qu'une école de poésie, mais ce sont les écoles de poésie qui ont toujours donné le ton aux époques où elles ont dominé. Et l'histoire de la littérature se confond avec leur histoire, aux chapitres successifs de laquelle elles appliquent leur titre.*

*Réciproquement, pour bien juger d'une école comme l'Ecole symboliste, il est indispensable de la situer à sa place dans l'histoire littéraire de la France, en marquant de leurs traits les plus significatifs les principales époques qui l'ont précédée.*



*La littérature française fut longtemps une littérature en langue vulgaire, autant dire une littérature de seconde qualité, les meilleurs esprits et les plus cultivés écrivant en latin, qui restait la langue des idées. Il est évident qu'il n'y a pas de proportion entre les œuvres d'un saint Bernard, par exemple, et celles de ses meil-*

*leurs contemporains en langue française. Un monde les sépare. Saint Bernard est en plein* XIII^e^ *siècle, un homme du* IV^e^ *siècle aussi bien que du* XVII^e^. *Il est du monde de Saint Augustin aussi bien que de celui de Bossuet. Il fait encore autorité de nos jours dans les assemblées de l'Eglise, il sait traiter les hautes questions. Dans ce monde de la pensée et des grandes affaires qui fut le sien, on ne s'intéressait guère aux laisses des trouvères et aux chansons des troubadours. On y cultivait une autre poésie.*

*Cette absence des véritables représentants de la haute culture et de la civilisation se fait cruellement sentir dans la poésie française du moyen âge, qui se développe comme elle peut, avec ses pauvres moyens, et dont les représentants manquent absolument d'entraînement au maniement des idées et ne disposent que d'un style court comme leur horizon intellectuel.*

*Ils sont pris dans un cercle d'où ils ne parviennent pas à sortir et y tournent comme des chevaux de cirque. Ils font de la poésie pour les foires et pour les châteaux, pour une société aimable, désireuse de s'affiner, mais que rien n'informe et qui, ne soupçonnant rien au delà de ses yeux, n'éprouve pas le besoin d'en savoir davantage.*

*De cette très abondante littérature, aucun poème ne s'est dégagé assez substantiel pour faire partie de cette bibliothèque des grands livres, où se condensent toute la poésie et toute la sagesse humaine. C'est qu'il n'y a pas de grands livres, en dehors de la civilisation, c'est que tout grand livre suppose chez son auteur une initiation suffisante à la philosophie, aux méthodes libérales et aux*

préoccupations les plus hautes de l'élite civilisée. Il ne peut y avoir de grand poète qui ne fasse partie de cette élite intellectuelle, qui ne soit rompu à tous les exercices de la pensée et familier à toutes les questions. Un grand poète est, en général, l'homme le plus complet, le cerveau le mieux meublé de sa nation et de son temps. Homère et Dante sont des encyclopédies vivantes. Ils portent dans leur tête tout l'acquis des siècles qui les ont précédés.

Au contraire, trouvères et troubadours semblent n'avoir été que des primaires et par conséquent n'avoir pu soutenir le ton que des ouvrages comme les leurs eussent exigé. Ils n'étaient capables que d'une seule sorte de perfectionnement, car leur esprit manquait d'étendue.

Néanmoins ils ont beaucoup « trouvé », ils ont laissé une matière considérable et qui, remise en œuvre, pourrait alimenter longtemps la poésie. Il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à voir le parti qu'en ont su tirer Tennyson et Wagner. Les premiers poètes symbolistes y ont largement puisé aussi pour leur vocabulaire et leurs imageries.

Dans cette littérature du moyen âge se dessinent déjà les trois grands courants qui aboutiront : 1° à Corneille et Hugo ; 2° à Racine ; 3° à Molière et La Fontaine.

On peut extraire des Chansons de gestes nombre de morceaux, qui semblent appartenir par avance à la Légende des Siècles de Hugo et qui ont un peu de l'accent de Corneille.

L'adorable Tristan et Iseult, avec les lais de Marie de France, annoncent la veine romanesque de Racine.

*Mais* Tristan et Iseult *n'est pas, à proprement parler, un roman. C'est, sur un même thème, un recueil de petites chansons d'un sentiment exquis et d'une mélancolie pénétrante. Chacun de ces lais ou lieder forme un tableautin d'une vingtaine de vers et que termine sobrement un trait qui touche le cœur et y éveille une corde de rêverie.*

*Pour emporter avec soi le parfum et le génie du poème, il suffit de garder dans sa mémoire deux ou trois de ces lieder, un seul même, et toute l'âme en est embaumée.*

*Il est certain que* Tristan et Iseult *est une chose unique, mais construite par addition de menues pièces, jointes les unes aux autres comme les perles d'un collier. Chacune de ces petites pièces vaut par le sentiment et par l'idée plus que par l'expression, qui reste très naïve et très primitive.*

*Des trois courants dont j'ai parlé, c'est le courant comique et satirique qui est le plus vigoureux, le plus sûr et le mieux venu. C'est qu'il s'agit là de la littérature vraiment populaire, qui s'alimente perpétuellement comme à sa source chez les paysans naturellement malins, fort peu rêveurs et sentimentaux et dont la langue, riche en bons mots, en raccourcis plaisants, n'est guère tendre. La langue du peuple recèle toute une civilisation, toute une littérature très anciennes, purement orales, très vivantes, très éducatrices et telles qu'il n'y a presque qu'à la savoir et à la parler, pour devenir spirituel et férocement ironique. C'est dans le comique que triomphe l'homme du peuple illettré, mais bien doué. Il*

*sait conter, décrire, préparer un effet, trouver la riposte, allonger ou précipiter son exposition selon les besoins de la cause, bref il sait jouer de tous les ressorts et de tous les artifices d'une rhétorique assez complète, ce qui représente une réelle culture, un art, une science, qui n'ont jamais cessé d'être cultivés dans son milieu, où il les a appris par la pratique et par un exercice quotidiens. Il y a là un fonds de philosophie réaliste et moqueuse que les Français n'ont eu qu'à développer et à enrichir et qui est devenu leur élément.*

*Entre parenthèses, on peut se demander s'il est des races qu'un penchant instinctif au rêve, à la mélancolie, a disposées à sentir la poésie, comme la nôtre sent le ridicule, à en retenir les procédés et à la cultiver. Si de telles races ont existé, chez qui le sens poétique fut développé comme chez la nôtre le sens du comique, il y aurait lieu de les considérer comme les vraies formatrices de la haute civilisation. S'il y en eut de telles, et c'est tout de même probable, ce dut être chez des pâtres nomades et plus vraisemblablement encore chez des peuples de marins, adonnés à une vie à la fois active et contemplative et chez qui cependant la vie de société était très intense. En effet, il ne s'agit pas seulement de rêver, il s'agit d'exprimer et pour apprendre à exprimer ses impressions, il faut avoir l'occasion de parler, il faut le loisir de la libre causerie Quelles conditions exceptionnelles ne faut-il pas?*

*La vie de château a fait éclore chez nous la littérature romanesque, mais pour qu'elle atteignît à la poésie de* Tristan et Iseult *et des poèmes de Marie de France, il*

*a fallu un germe apporté on ne sait d'où, sans quoi on ne se fût jamais élevé au-dessus d'un élégant bavardage.*

*Quoi qu'il en soit, ce ne fut que dans la seconde moitié du* XVI^e^ *siècle, que l'Europe, renonçant à son unité et au rêve de la reconstitution de l'Empire romain ou de la République chrétienne, sous la présidence du Pape, abandonna en même temps la langue qui en avait été le lien, je veux dire le latin, en tant au moins que langue classique et littéraire universelle. Ce fut seulement à partir de ce moment, que les intellectuels de chaque nation entreprirent d'écrire dans leur langue nationale et d'y transporter tous les trésors accumulés au cours des siècles. On procéda à un déménagement et à un emménagement en règle.*

*Ce fut une véritable révolution européenne. Elle avait été commencée par Luther, qui, non content de rompre l'unité de la chrétienté par son schisme, avait commis la nouveauté de transporter les discussions théologiques sur la place publique et par conséquent de les traiter en langue allemande. De gré ou de force, on fut obligé de le suivre sur ce terrain, ne fût-ce que pour combattre ses doctrines et réfuter ses sectateurs. Les langues populaires y gagnèrent de s'assouplir à la rude école de la dialectique et d'acquérir de la précision. Peu à peu elles devinrent langues des idées ; les savants, les philosophes suivirent les théologiens et naturellement les poètes n'eurent garde de rester en arrière.*

*La querelle des « Erasmiens » et des « Cicéroniens » fut la crise qui emporta le latin. Erasme, un des plus charmants et des plus modernes esprits du* XVI^e^ *siècle,*

*estimait avec raison que le latin pour rester langue vivante, devait évoluer, accueillir les néologismes nécessaires, abandonner un peu de sa majesté et devenir plus cursif et plus flexible, en d'autres termes changer d'âme, s'adapter, passer de langue synthétique langue analytique. Au contraire, l'école italienne, affligée de la barbarie où les scolastiques avaient amené le latin, prétendait lui rendre toute sa pureté et le ramener au latin de Cicéron, dans la conviction que tout ce qui s'était passé depuis le grand orateur romain n'avait été que régresion intellectuelle et non progrès. Les Italiens de cette école (et ils en étaient presque tous), n'étaient eux-mêmes, en l'occurrence, que des nationalistes exaltés, qui, considérant le latin comme leur bien, entendaient en reprendre l'entière possession et en régler l'usage. Cette prétention accéléra les mouvements particularistes. La dislocation de l'unité morale européenne amena l'abandon de la langue qui en avait été le symbole et la promotion des langues particulières du rang de simples patois au rang de langues littéraires. Quant aux Italiens, en voyant le latin perdre son universalité et tomber brusquement à l'état de langue morte pour le reste de l'Europe, ils ne furent pas les derniers à l'abandonner, d'autant plus qu'avec Dante, Pétrarque et Boccace, ils étaient depuis longtemps en possession de la première littérature nationale moderne, de la seule peut-être qui fût due à la caste intellectuelle.*

*Je n'ai pas besoin d'insister sur l'immense portée générale de cette révolution.*

*Elle fut, en tous cas, éminemment profitable à la France, car d'elle véritablement datent chez nous la*

*grande littérature et la grande poésie de langue française.*

*Ronsard, J. du Bellay et les autres poètes de la Pléiade, entreprirent donc de nous en doter. S'ils échouèrent dans leur ambition de nous donner des épopées ou des tragédies, dignes de l'Antiquité, faute d'avoir bien compris les lois véritablement organiques qui président à ces vastes compositions, du moins réussirent-ils à miracle dans l'art divin des vers. Ils tirèrent du français des sonorités, des images et des songes, dignes de Virgile, d'Horace et de Catulle. Ils firent en français d'adorables vers latins. Quant au sentiment grec, il nous en éloignèrent plutôt. Et depuis eux, on a surtout fait en français des vers latins ; Hugo et Leconte de l'Isle sont des poètes latins. Depuis Ronsard et la Pléiade, on s'est fait chez nous du beau vers un type tout latin. On n'a pas l'air de soupçonner ce qu'est la simplicité grecque, où l'idée et le sentiment apparaissent à l'état pur, enveloppés seulement de la musique de leurs rythmes.*

*En réalité, Ronsard et ses amis ne firent que continuer en français leurs délicieux contemporains de langue latine, les Marulle, les Jean Second, les Marc Antonio Flaminio, les Navagero, les Sannazar, les Vida, etc., etc., dont j'ai parlé autrefois à la* Revue Bleue, *et j'allais ajouter Catulle, car Catulle, dont on venait de découvrir les œuvres peu auparavant, avait été une révélation. Il s'adaptait si bien aux goûts de l'époque, qu'il semblait, lui aussi, un contemporain. Tout mort qu'il fût, il fit l'effet d'un chef d'école et renouvela toute la poésie au* XVI^e^ *siècle.*

*Quoi qu'il en soit, la splendide poésie de Ronsard et de J. du Bellay ne pénétra pas très profond et ne toucha qu'une élite. La masse y resta réfractaire et continua à lui préférer la poésie nue et maigriote, mais spirituelle, aimable, bien tournée, un peu alambiquée parfois et raisonneuse de Rutebeuf, de Charles d'Orléans, de Jean de Meung et de Clément Marot, ainsi que de Villon, dont on lisait sûrement plus le* Testament *que les merveilleuses ballades.*

*Cette indifférence de la masse fut funeste aux poètes de la Pléiade, qui perdirent pied souvent et qui, faute de contact avec le public, ne furent plus renseignés sur la valeur réelle de leurs productions. La marque des vrais chefs-d'œuvre, c'est de plaire également aux lettrés et au public. Ne plaire qu'au public, c'est faire preuve de vulgarité ; ne plaire qu'aux lettrés, c'est montrer qu'on manque du don primordial de créer dans le sens de la nature et de la vie.*

*Un autre signe où se reconnaît la vraie poésie, c'est qu'elle est un genre oral. Elle n'est pas faite pour être lue, mais pour être dite et entendue. L'épreuve pour l'épopée était d'être récitée dans les assemblées. Elle remplaçait le théâtre, quand le théâtre n'existait pas encore. Sa loi, comme plus tard celle du théâtre, était de toujours tenir l'attention en éveil et de n'ennuyer jamais. La première apparition de l'ennui dénonçait l'impuissance ou la maladresse du poète.*

*De même, toute pièce de vers qui ne s'empare pas de la mémoire de qui l'a entendue ou lue, n'est pas réellement réussie. Ne survivent que les pièces qu'on sait par*

*cœur, ou dont des lambeaux viennent vous chanter dans la mémoire. Dans un recueil de vers, on relit toujours les mêmes pièces, celles qu'on sait par cœur, de même que dans un musée, on va toujours instinctivement revoir les même toiles.*

*Les livres ne sont que des aide-mémoire, mais ce qu'il y a d'essentiel en une bibliothèque est dans la tête de son possesseur, est dans le plus grand nombre de têtes possible. Malgré d'admirables réussites, la poésie de la Pléiade avait été un peu trop de la poésie savante. Aussi la renommée, n'en ayant pas dépassé certains cercles, avait eu quelque chose d'artificiel. Ces cercles mêmes n'y avaient pas réellement cru. Et ceci explique l'éclipse qu'elle subit assez vite.*

*Néanmoins le véritable art des vers était créé. La France avait une poésie, digne sous ce rapport des plus beaux jours du siècle d'Auguste, mais sous ce rapport seulement, car la Pléiade ne sut écrire que de petites pièces de quelques vers, elle échoua complètement dans les grands poèmes. Il faut dire que sa conception même du beau vers se prêtait malaisément à de vastes compositions, dans lesquelles un style trop soutenu et trop tendu risque vite de fatiguer l'attention, en l'arrêtant sur chaque détail, en forçant le lecteur à admirer sans relâche.*

*Si nous n'avons pas eu d'épopée, c'est un peu pour cette raison. Et nous n'aurions pas eu de tragédie, si la pratique du théâtre n'avait fait sentir à nos poètes la nécessité d'un style plus simple, où le vers fût subordonné à l'idée, au sentiment, à la logique des situations. Tout ne fut donc pas bénéfice dans l'effort de Ronsard et de*

*la Pléiade. Ils avaient pris la poésie d'un ton trop haut.*

*Cependant ils firent école, c'est-à-dire que, pendant un siècle, on profita du vers brillant, qu'ils avaient inventé, on en profita mais sans le moindre souci élevé, sans goût et sans méthode, au petit bonheur. Ce fut tout de suite la décadence, malgré la réaction classique de Malherbe.*

*Ce fut le style Louis XIII, le style mousquetaire, c'est-à-dire le style de la Renaissance, après qu'il se fût pénétré de la préciosité italienne et surtout du picaresque espagnol, et qu'il eût couru les cabarets et les mauvais lieux avec des cadets de Gascogne, ruinés, bretteurs, rosseurs du guet et sentant la corde.*

*De toutes les influences du dehors que subit la poésie française au cours des siècles, aucune, en effet, n'avait été plus forte et plus durable que l'espagnole. Elle n'avait pas été longue à s'implanter. Le règne d'Anne d'Autriche y avait suffi. Les parades castillanes nous enivrèrent pour longtemps. L'exubérance, l'emphase, le bel esprit, la préciosité se mirent à pousser chez nous avec la vigueur et l'entrain des herbes folles. Ce romantisme, qui battit son plein sous Louis XIII et pendant la minorité de Louis XIV, n'atteignit à toute son expression qu'avec les Scudéry, les Scarron, les Cyrano de Bergerac, non sans avoir imprégné fortement déjà les Saint-Amant, les Tristan, les Théophile, en qui survivaient cependant quelques-unes des grâces les plus exquises de la Renaissance.*

*Qu'on se rappelle, en effet, la dernière strophe du*

Contemplateur *de Saint-Amant, qui se termine par ces deux vers merveilleux* :

*J'entends les ailes du silence*
*Qui battent dans l'obscurité,*

*ou encore ces quatre autres de Tristan* :

*L'ombre de ces fleurs vermeilles*
*Et celle de ces joncs pendants*
*Paraissent être là dedans*
*Les songes de l'eau qui sommeille !*

*Certes, voilà des trouvailles que nos plus grands poètes modernes seraient fiers* de *pouvoir signer. Evidemment, ces poètes-là avaient été très loin dans l'exploration du sentiment poétique, si loin que nos contemporains étonnés s'aperçoivent qu'ils ont été souvent devancés et dépassés en modernisme par ces ancêtres. On en arrive, lorsqu'on tombe sur de tels fragments, à conclure qu'entre l'année 1630 et l'année 1830, la continuité est si naturelle que c'est comme si les deux siècles intermédiaires n'avaient pas existé. On pourrait enlever le* XVII^e^ *et le* XVIII^e^ *siècles sans presque rien changer au* XIX^e^, *si bien que toute la période classique semble une interpolation.*

*C'est réellement en 1630 que se fit la coupure avec la* Sophonisbe *de Mairet, la première des tragédies françaises construites dans le mode du* XVII^e^ *siècle et du* XVIII^e^ *siècle. Du théâtre la réforme descendit et se propagea peu à peu dans les autres genres. Elle correspon-*

*dit certainement à un besoin des esprits, à un désir instinctif de concentration, d'ordre et de discipline, en vue du grand effort intellectuel vers la puissance et l'hégémonie, auxquelles la nation avait le pressentiment de devoir se préparer.*

*Alors commença à se lever une classe d'hommes nouveaux, réfléchis et résolus, qui se mit à la tête du mouvement et ne l'abandonna plus. Peut-être y eut-il coïncidence avec l'avènement de la grande bourgeoisie aux affaires et dans les lettres. Jusque-là c'était la petite noblesse qui avait mené ce noble jeu. Au contraire, les Corneille, les Boileau, les Racine, les Pascal, les Bossuet furent des bourgeois comme les Colbert, les Le Tellier, les Louvois, tandis que les derniers tenants du romantisme étaient alors un peu des cadets de Gascogne.*

*Il y eut également beaucoup de petite noblesse dans la réaction romantique de 1830 et on en eût retrouvé encore pas mal dans le symbolisme. Affaire d'éducation sans doute ! Le romantisme allait bien à ces incorrigibles duellistes et rosseurs du guet, pour qui le mépris de l'ordre bourgeois était le commencement du gentilhomme.*

*Entre temps, Voiture ramenait la poésie à la nudité médiévale et encore avec des afféteries de style qui rappelaient les pires époques.*

*Voiture, c'est le vieux génie français d'avant la Renaissance, qui reparaît, qui s'enfoncera encore une fois sous terre pour sourdre à nouveau avec Voltaire et les petits poètes du* XVIII^e^ *siècle.*

*Quoi qu'il en soit, les Romantiques du temps de Louis XIII avaient, comme ceux de 1830, tous les dons, toutes*

*les qualités, sauf la raison. Les Romantiques de toutes les époques écrivent comme la tête leur chante, tournent court où il faudrait développer, mais le plus souvent battent la campagne et ne savent plus s'arrêter.*

*La littérature libre, sans freins et sans lois, qui mêle tous les genres et s'inspire uniquement de la fantaisie : la littérature déraisonnable s'appelle le romantisme. C'est la littérature à l'état sauvage ou qui y est revenue. C'est son état assez ordinaire en France et, du reste, dans tous les pays, surtout en ce qui concerne la poésie.*

*Une telle littérature correspond soit à une formation incomplète, soit à un commencement de dissolution de la conscience nationale chez un peuple.*

*Le classicisme fut l'art de la composition, le souci du naturel et de la vérité, l'exacte appropriation du style à la pensée et de la pensée à la logique profonde du sujet. Il fut la reconstitution organique des genres. Il posa en principe qu'aucune œuvre ne peut être réellement belle, si elle ne se conforme strictement à sa loi naturelle et à son organisme propre. Il commença par appliquer ce principe au théâtre et pour diminuer ses chances d'erreur, s'imposa la discipline de la règle des trois unités, puis, dans ce cadre resserré, s'efforça de conduire une action, conçue comme un conflit, et où le dialogue découlât rigoureusement de la situation. Nul hors-d'œuvre, nulle recherche d'effets, mais seulement l'éloquence sobre d'une argumentation serrée, angoissée, haletante et commandée par le sujet.*

*Toute notre littérature du* XVII<sup>e</sup> *siècle est une œuvre profondément réfléchie, méthodique, raisonnée, cons-*

*truite ; elle a le caractère d'une entreprise collective nationale. Chacun tend à s'y spécialiser dans le domaine où il aura le plus de chances de réussir, mais tous travaillent dans le même esprit de grandeur vraie et souriante. Tous sont des hommes accomplis, des théologiens consommés, de hauts penseurs en philosophie et en politique, des psychologues et des moralistes incomparables, des courtisans raffinés, d'honnêtes gens pleins de finesse et d'honnenr, des amoureux charmants et de grands artistes qui savent à fond leur métier. Interrogez sur chacune de ces sciences ou chacun de ces arts, théologie, philosophie, politique, psychologie, Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau et vous serez émerveillés de l'étendue et de la finesse de leurs vues. Mais avant tout, ils savent leur métier. Ils ne prennent pas des airs olympiens, ils ne posent pas ridiculement aux dieux incompris. Ce sont des hommes simples, modestes, bien élevés. Ils font partie d'une société de gens éminents comme eux : Condé, Turenne, Colbert, Letellier, Louvois, H. de Lyonne, Descartes, Pascal, Malebranche, Bossuet, Bourdaloue, Fénelon, Le Nôtre, Mansard, etc. Chacun de ces hommes cherche aux problèmes auxquels il s'attelle ce que les mathématiciens appellent la solution la plus élégante. Ils ne cherchent pas à s'éblouir les uns les autres, mais à mériter les suffrages les uns des autres. Ils ne se proposent rien que de raisonnable, ils ont choisi de tels modèles qu'ils n'ont pas l'outrecuidance de songer à les dépasser et s'estimeraient fort heureux d'en approcher suffisamment. Leur rêve ne va pas jusqu'à vouloir refaire le siècle de Péri-*

*clès, mais au moins celui d'Auguste, en le complétant.*

*Ce sont des bourgeois, la plupart, qui savent la valeur du travail bien fait, des entreprises bien conçues. Ils ont hérité des habitudes de prudence et d'économie, de bonne administration et les appliquent à l'exploitation de leurs ressources intellectuelles. Rien n'en est gaspillé. Ils conçoivent la vie et l'art comme des choses infiniment sérieuses et délicates et exécutent une tragédie ou une fable avec cet amour du fini, cette probité et ce bon goût des vieux artisans dont ils descendent. Ce sont des hommes et ils ne voient rien de plus beau, de plus haut que d'être des hommes. Ils ne se croient pas des génies pour faire ce qu'ils font et qu'ils savent digne d'être comparé à tout ce qui a été fait, mais seulement de grands messieurs, car tel est le nom qu'ils préfèrent à tous les noms. Ce sont Messieurs de Port-Royal, Monsieur Racine, Monsieur Despréaux, Monsieur La Fontaine. Les Parisiens ou les gens de l'Ile-de-France dominaient parmi eux, comme après eux Voltaire continua à dominer.*

*Avec eux, la France aura vraiment conquis l'hégémonie intellectuelle sur les autres nations et se sera réalisée majestueusement en eux. Tous sont grands, tous donnent l'impression d'avoir été presque également admirables et d'avoir mené à bien la plus vaste entreprise de grandeur nationale qui ait été tentée collectivement.*

*En réalité, le vrai classicisme poétique ne s'établit victorieusement qu'avec Racine et Boileau, qui y entraînent Molière et La Fontaine, mais, dès Corneille, la volonté s'en affirme. Corneille entreprend de fixer les lois de la tragédie française, en appliquant, autant qu'il*

*peut, non seulement les préceptes d'Aristote, mais les règles d'une sévère vraisemblance et les hautes divinations de l'histoire. Corneille n'est plus le bohème ni l'enfant de la balle, qui se jette dans les sujets historiques ou légendaires avec l'étourderie impudique d'un singe dans un cerceau; c'est un grand esprit, qui appartient à l'élite des hommes supérieurs de son temps; il a reçu cette culture générale qui rend propre aux plus hauts emplois de l'Etat et il l'applique tout naturellement à la poésie, dont il a reçu le don. Corneille n'est pas mieux doué pour les vers que Théophile, Tristan ou Saint-Amant, peut-être l'est-il moins, mais il l'emporte infiniment sur eux en bon sens, en intelligence et j'ajouterai en noblesse morale. Il est le type du grand honnête homme, mélange de christianisme et de stoïcisme à la Sénèque et à la Marc-Aurèle, c'est un chrétien, qui s'est mis à l'école de Tite-Live et qui, tendre, généreux, enthousiaste, s'est fait du devoir une religion farouche.*

*D'un coup d'aile il s'élève aux sommets de son art. Son instinct du sublime les lui fait atteindre, son application touchante, sa probité exemplaire lui valent des chances extraordinaires. Il se met dans les dispositions voulues pour avoir la grâce et voici que le miracle s'opère et qu'il a la Grâce.*

*Hélas! il s'égare vite. Il a reçu une solide éducation de légiste, d'historien, d'homme d'Etat, mais l'étude des poètes y a été un peu négligée. Le charme de Virgile lui a sûrement échappé. Il a beaucoup mieux compris Lucain et Sénèque. Encore n'a-t-il dû les lire que plus tard pour ses tragédies.*

Et cependant, il y avait en lui un délicieux poète, comme en témoignent et ses stances et ses vers de Psyché, mais il semble ne s'être initié à la poésie que dans les poètes français. De ce côté-là, il se rattache encore à la vieille France. Ce n'est pas un poète humaniste, ce n'est même qu'un demi-lettré. Même sa croyane à Aristote est une idée du moyen âge. Au fond, on reste toujours un peu l'homme de son milieu familial et social. On ne s'affranchit pas si vite des idées héréditaires, sous l'influence desquelles on a grandi.

Molière, professionnel du théâtre, acteur et directeur, producteur patenté, appartient plus qu'un autre à la bourgeoisie si consciencieuse des corps de métier, il aborde son exploitation dans l'esprit le plus large et le plus précis. Il travaille pour une haute clientèle, dont il connaît à merveille les besoins et les goûts intellectuels et, en particulier, la solide raison. Il la sait lasse des extravagances, qu'on lui sert sous le nom de comédies et il en est lui-même plus las qu'elle. Il déteste et raille les Précieuses, il se fait un style simple, naturel, et qui tire tous ses effets des ressources d'un âcre et joyeux bon sens. Déjà la grande comédie, dans le ton qu'il lui voulait, avait été créée par Corneille. Il n'avait qu'à s'engager dans ce sillage. Toutefois cette comédie-là se ressentait encore trop de son origine espagnole. On ne peut pas faire vivre un genre comme celui qu'il rêvait avec les inventions d'un peuple moderne. La couche en est trop mince. On peut en tirer une, deux, trois comédies de genres et c'est fini. Les peuples modernes sont des peuples accessoires, ce ne sont pas des espèces, mais des

*variétés, et leur littérature leur ressemble. Elle leur est trop particulière pour devenir humaine. Il fallait donc aller à la source, c'est-à-dire à la Comédie latine, qui n'est autre chose qu'un recueil d'adaptations de la Comédie grecque, car cette comédie-là était née dans les seules conditions rationnelles, où il fallait qu'elle naquît, pour avoir toute l'ampleur dont le genre était susceptible. Elle était née dans l'épanouissement suprême de la plus belle et de la plus complète littérature qui eût existé. Elle était née dans un milieu, où la philosophie s'appelait Platon et Aristote, où l'histoire s'appelait Thucydide; l'éloquence, Démosthène; la tragédie, Sophocle et Euripide et où le goût du public, sa culture, son intelligence avaient été formés par de tels hommes. Qu'on imagine les exigences d'un tel public, dans les rangs duquel se pressait une incomparable élite d'orateurs, d'hommes d'Etat, de poètes, de penseurs et l'on comprendra dans quelle hauteur d'esprit, après quelles préparations, les auteurs athéniens avaient abordé la Comédie et réussi à l'imposer.*

*La France approchait d'un moment semblable. Une élite était formée. Il lui fallait une comédie digne d'elle, mais éminemment raisonnable, ample, solide, substantielle, humaine, mais franche, drue, et qui, ne se perdant point dans les nuées, mais tenant ferme à la terre, pût amuser également les grand esprits et les bonnes gens de France. Pour cela il n'était pas superflu de recourir aux plus sûrs modèles et d'étudier à fond tout ce qui avait été fait de mieux en ce genre. La comédie italienne, fond principal de notre vieille comédie, était*

*bien une continuation de la comédie ancienne, mais un peu trop accommodée à la milanaise ou à la napolitaine. Il fallait lui rendre ses premières dimensions et y faire passer le grand souffle de pensée civilisatrice et d'humanité générale qui s'en était détourné. En d'autres termes, le problème qui se posait pour Molière était d'élever la comédie au rang littéraire où Corneille avait porté la tragédie, tout en la faisant profiter des progrès que la langue avait réalisés depuis* le Cid, Horace *et* Polyeucte.

*Plus tard, lorsque le goût se fut encore affiné sous l'influence des vrais classiques, Racine et Boileau, Molière fit un nouvel effort pour rejoindre leur niveau. Ce fut le temps où, avec* le Misanthrope, les Femmes savantes et Tartuffe, *il créait la haute comédie moderne, celle qui se contente de faire sourire.*

*Je n'aurais garde d'oublier le plus merveilleux des lettrés, le poète-abeille, l'indolent et fin artiste La Fontaine, l'inventeur du vers libre, qu'il apprit à Molière pour son délicieux* Amphitryon, *et qui sut composer son miel avec tout ce qu'il y avait eu de mieux et de plus parfumé jusqu'à lui, la grâce de l'Arioste, la malice légère de Clément Marot, la verve des auteurs des fabliaux et du* Roman du Renart, *la splendeur de Ronsard et les sonores perspectives que Virgile ouvre par ses vers au rêve. Comédies, contes grivois, fables, autant d'artistiques flacons, tout odorants d'un élixir où tous les plus délicats et les pénétrants aromes sont réunis et fondus.*

*La Fontaine ne se rattache au groupe classique que par son goût exquis, par son sens des beaux vers et son*

*souci de la composition. Il fait des comédies, des contes, des apologues, comme il ferait des vases ou des statuettes. Il ne verse pas dans le vagabondage des romantiques, mais pour tout le reste, il est un poète de la vieille France et n'en fait qu'à sa fantaisie.*

*En relisant* l'École des Femmes, *j'ai été frappé de la ressemblance entre les vers de cette pièce et certains vers de Racine, en particulier dans* Andromaque. *Et Molière m'apparaît ainsi, comme formant la transition entre la poésie de Corneille et celle de Racine. Il n'y avait plus de la sorte qu'une seule langue, servant à la fois à la tragédie et à la comédie.*

*L'*Andromaque *de Racine n'est-elle pas, du reste, une haute et touchante comédie qui se déroule sur un fond d'épopée? Le miracle qu'a réalisé Racine a été, par la mélancolie de certains mots évocateurs et par des allusions répétées au monde lointain de l'*Iliade, *de communiquer aux sentiments les plus modernes des prolongements sans fin.*

*Racine se proposa, avec son sens exquis et sa connaissance profonde de l'art et de la poésie antiques, d'en imprégner une poésie qui doit un de ses principaux charmes au sentiment du romanesque. Le Français est incorrigiblement romanesque. C'est sa marque. Racontez-lui un beau conte d'amour:* Tristan et Iseult, Lancelot et la reine Geneviève, *il quittera tout pour vous écouter. Or personne n'a su chanter comme Racine cette chanson-là « cruelle et câline ». Et c'est pourquoi, tout en y faisant résonner la note virgilienne, il fut le plus national de nos poètes.*

Cependant son idée première avait été d'adapter le théâtre grec à la scène française et s'il dut abandonner quelque temps ce projet pour venir combattre Corneille sur son propre terrain, celui de l'Histoire romaine, il y revint le plus vite qu'il put avec Iphigénie et Phèdre. Là il rencontra la limite de sa formule ; il ne put, malgré tout son regret, pousser plus avant son expérience, sans changer complètement le mécanisme et l'âme de la tragédie française.

Notre tragédie, dépourvue d'un élément essentiel à la tragédie, je veux parler du chœur constitué à la fois par l'ambiance lyrique qu'il crée et la présence de la foule, restait un genre bâtard. Quelque dix ans après, Racine tenta, dans Athalie surtout, de restaurer la tragédie intégrale, enveloppée par les ondes lyriques du chœur et rendue à son sens religieux. Sous ce dernier point de vue, il n'était pas de sujet mieux choisi que celui-là. Athalie nous représentait la plus grande crise que le Messianisme eût subie. C'était le nœud même du drame à la fois divin et humain, qui, d'après le Christianisme et le Judaïsme, se joue dans l'univers. Si la tragédie d'Athalie n'est peut-être pas, comme le croyait Voltaire, le chef-d'œuvre de l'esprit humain, elle me paraît le plus grand et le plus intelligent effort que l'esprit humain ait tenté pour réaliser en ce genre le chef-d'œuvre type. Malgré tout, le but ne me semble qu'incomplètement atteint. La faute en est au cadre, qui est tout de même un peu étroit pour un pareil drame, pour lequel Racine aurait eu besoin d'un collaborateur comme Shakespeare. On ne voit pas assez derrière le personnage d'Athalie et le fantôme

*étaient l'âme, correspondaient aux goûts et aux idées de la haute bourgeoisie dirigeante, qui, inconsciemment, s'était fait un christianisme à son image et à son usage. L'incomparable personnalité de Pascal, l'irrésistible attrait de cette pensée si haute, si amère, si noblement inquiète, l'une des plus hautes et des plus émouvantes pensées que le monde ait jamais entendu proférer, avaient donné à la petite société un prestige unique. La présence de femmes extraordinaires, tout, jusqu'à ce nom mystérieux et un peu romanesque de solitaires de Port-Royal avait contribué à frapper les imaginations. Enfin ces messieurs avaient ouvert un collège où professaient les plus remarquables et les plus instruits des spécialistes. Il y avait là un homme qui savait le grec, qui l'aimait, le comprenait et le faisait goûter: Lancelot. C'est à lui que nous devons Racine, autant dire la figure essentielle de la poésie française, l'homme en qui s'est incarné le génie secret de notre race, l'âme éparse de tous nos vieux poètes, celui qui, d'une main sûre autant que légère, a su faire passer le sentiment grec antique, le sentiment virgilien dans notre poésie et a rétabli le courant entre les trois civilisations.*

*Après Racine et La Fontaine, le sens de la poésie, telle que nous l'avait révélée Ronsard, se perdit rapidement.*

*Boileau, ayant soufflé avec mépris sur les poètes de la Pléiade, acheva de les rejeter dans l'oubli. Il devint lui-même un modèle avec Molière du style tempéré, qui fut le dominant et qui s'éleva par pente presque insensible jusqu'aux lointains et purs sommets où étincelait quelques beaux vers de Racine et de La Fontaine.*

*sanglant et fardé de sa mère Jézabel, le monde phénicien avec ses horribles songes. On aurait aimé aussi, derrière Joad, voir davantage se redresser les grandes ombres mystérieuses d'Elie et d'Elisée et, à travers le rideau de la poésie des prophètes, voir surgir dans un dessin plus neuf et plus hardi, ce haut monde juif si mal connu de nous et dont il reste tant à deviner.* Athalie *était un sujet trop vaste historiquement, philosophiquement, théologiquement, et même poétiquement, pour être embrassé dans les limites étroites d'une tragédie française. On y est fermé comme dans une crypte, on n'y reçoit le jour que par de sombres verrières. C'est une tragédie liturgique à jouer dans une église. Elle y trouverait son milieu naturel et l'atmosphère vivante susceptible de la compléter.*

*C'est une belle chose sans doute, mais ce n'est qu'un primitif par rapport à l'ordre de productions qu'elle inaugure et qui n'a pas trouvé sa formule définitive; ce n'est qu'un premier pas dans une voie très longue et très ardue à parcourir.*

*Ni* Esther, *ni* Athalie *n'ont eu, en France, sauf sur la poésie lyrique, d'influence réellement féconde. Ce sont de magnifiques poèmes dramatiques, mais dont la conception un peu sévère se réfère à l'idéal religieux de Port Royal.*

*Ce sombre et éminent collège a eu, on ne saurait le nier, une action considérable sur les lettres et la poésie françaises au* XVII^e^ *siècle. Sa marque est sur beaucoup de fronts. L'esprit passionné des Arnaud, leur inflexible orgueil, l'originalité de ce couvent dont les laïques*

La France finit, au dix-huitième siècle par perdre de vue ces sommets, dont la perspective lui dissimulait la hauteur. Le génie français rentra dans le lit sinueux que lui avaient creusé la malice des vieux auteurs des fabliaux et l'intarissable veine raisonneuse des trouvères.

Tout l'apport de la Renaissance se trouva à peu près perdu.

Boileau avait pris au sérieux son rôle de législateur du Parnasse et délimité soigneusement les genres. A sa suite, on essaya de l'ode, de la cantate et on les distingua de l'élégie, de l'épître, de la satire, mais il faut convenir que ce retour de la poésie lyrique aux classifications et spécialisations ne fut pas très heureux. On s'habitua à croire que Jean-Baptiste Rousseau avait réalisé pour elle l'équivalent de ce qu'avaient fait ailleurs Corneille, Racine, La Fontaine, Molière et Boileau et on ne songea pas à faire autrement que lui. La poésie lyrique se rétrécit et se solennisa à l'extrême; devenue abstraite, elle ne garda que le mouvement — un certain mouvement — et laissa échapper la couleur et l'image.

Quant à la tragédie, elle se vida rapidement de ses éléments de rêve, c'est-à-dire de toute poésie. Elle ne fut plus qu'une lourde comédie dramatique péniblement versifiée, tandis que la vraie tragédie est la réalisation scénique d'un mythe, donc d'une matière riche en humanité et en symboles. Par réalisation scénique, j'entends ici une action claire, vive, naturelle, attachante, saisissable pour tous spectateurs, quels qu'ils soient, et cependant donnant par sa beauté, par ses allusions au mystère qui l'enveloppe, une impression un peu divine.

*Cependant, à la fin du* XVII^e^ *siècle, un événement littéraire se produit dont les conséquences se font sentir encore : la poésie qui déserte les vers, essaie de pénétrer dans la prose. Fénelon, faisant traduire l'*Odyssée *à son élève le duc de Bourgogne, se passionna à ce travail et aux délicieux récits d'Homère, si bien qu'il eut l'idée de composer une suite à ce merveilleux roman ou plutôt d'y insérer sous le nom d'*Aventures de Télémaque, *un roman du même ton et qui pût servir en même temps à l'éducation d'un prince lettré et chrétien, appelé à remplacer Louis XIV sur le trône de France. Fénelon mêla à l'âme homérique son âme un peu dangereuse de prélat chimérique et il sut être un très charmant Homéride de la Décadence. Si* Télémaque *était la traduction d'un poème cyclique perdu, ce poème pourrait compter parmi les plus réussis du Cycle et paraîtrait digne de la Grèce antique. Il a dû s'en perdre qui ne le valaient pas. Fénelon est ainsi un cas presque unique de réapparition d'un aède de l'école d'Homère. Seul le style est un peu anémié et languissant ; ce n'est plus que l'ombre élyséenne de celui de l'*Odyssée. *J'oserais dire qu'il est mieux ainsi et plus mélancoliquement évocateur.*

*Quoi qu'il en soit, tout le monde sait le succès immense de ce joli livre, que son auteur ne destinait pas à la publication. Il y eut certes des causes politiques à ce succès, mais la principale fut qu'à cette époque les romans vraiment intéressants étaient rares et qu'en dehors de ceux de Mme de Lafayette, on en était réduit à lire les traductions de l'Arioste et du Tasse, ainsi que l'*Homère *de Mme Dacier.*

*Prétendre, comme l'a soutenu un critique ingénieux, que le style de Fénelon était le pire type du style neutre et banal, dénote chez le critique une conception bien étroite de la nature du style en général. Le style ne consiste pas seulement dans le don tout plastique de détacher en relief les objets qu'on veut décrire. Le poète a mille autres moyens secrets d'agir fortement sur notre esprit et de mettre dans l'état d'exaltation et de rêve, but de toute poésie. Il y a plusieurs façons de parler aussi aux âmes. L'important est de s'en faire entendre. Tout beau livre est une opération magique, un enchantement véritable, un envoûtement, produits par une personnalité puissamment séduisante et qui fait jouer pour nous toutes ses séductions. Tel est l'homme, tel est le livre. Et qui ne sent combien la personnalité d'un Fénelon est plus fine, plus complexe que celle de ce brave Flaubert, et combien l'une représente plus de choses que l'autre?*

*Flaubert a les mœurs, la tenue, les allures d'un peintre, qui ne serait que peintre et en qui la myopie aurait développé le sentiment du détail. Sa* Salammbô *est un rutilant album de visions romantiques d'un mouvement étonnant. Art décoratif qui n'apporte rien à la formation intérieure de l'homme privé ou du citoyen, art barbare!*

Salammbô *est un roman historique, qui ne nous apprend rien sur l'intimité de l'âme carthaginoise, et qui, nous renseignant inexactement sur son extériorité, n'a aucun des caractères où se reconnaissent les vrais chefs-d'œuvres, les livres nécessaires auxquels on revient toujours, les livres faits de la moelle de la civilisation.* Sa-

lammbô *appartient aux séries annexes de la littérature et rentre dans les grandes curiosités. C'est un peu de la littérature pour autodidactes.*

*Ni* Salammbô, *ni les* Martyrs *n'auraient existé sans le* Télémaque, *père des épopées en prose et des romans poétiques.*

*De ces trois œuvres fameuses, c'est encore la seconde qui est la plus faible et la moins réussie, parce que la plus artificielle et la moins sincère. L'emploi du merveilleux y est ridicule, parce que ce n'est pas un merveilleux auquel un chrétien puisse croire. Notre merveilleux, à nous, chrétien, n'est pas extérieur, il est dans le sens surnaturel que prennent toutes choses au regard intérieur du mystique, il est dans le sentiment du divin. Pour convaincre, il faut être convaincu ; pour émouvoir, il faut être ému soi-même et Chateaubriand ne croyait pas plus à son merveilleux que Voltaire ne croyait aux allégories de la Henriade. Je ne veux pas dire que Chateaubriand ne fût pas croyant, il l'était certainement, mais pas de cette façon-là. Alors, avec une application immense et avec les plus beaux dons de penseur et de poète, Chateaubriand s'est à peine élevé dans cet ouvrage, au-dessus de* Quo Vadis. *Et* Fabiola *lui est peut-être supérieure, à cause justement de sa mysticité.*

*Au fond, on ne fabrique pas comme cela une épopée sur recette. L'épopée a besoin de racines, qu'elle prend dans les siècles, elle est le produit national par excellence. De nombreux poètes y ont travaillé avant que vienne celui qui, la refondant dans son âme, y fera*

*chanter toute la poésie latente qui y était et réveillera la Belle au bois dormant.*

*Tennyson, dans ses* Idylles du Roi, *tirées des* Romans de la Table ronde, *nous a montré la voie.*

*Pour en revenir à Chateaubriand, il ne s'en est pas moins emparé des imaginations avec une force extraordinaire. S'il a manqué l'épopée des* Martyrs, *il en a réussi une autre avec ses* Mémoires d'Outre-tombe. *La Révolution, l'Empire, la Restauration ont oublié leur propre gloire pour s'éblouir de la sienne. Il fut véritablement l'Enchanteur.*

*Qu'on m'excuse d'avoir, en rapprochant Fénelon, Chateaubriand et Flaubert, commis un pareil enjambement. Il s'agissait d'établir la généalogie d'un genre relativement récent. Né d'une traduction en prose d'Homère, ce genre continua à s'alimenter par la traduction des poètes étrangers. Genre hybride, génération de bâtards, le poème en prose a vécu aux dépens de la poésie, dont il a tiré à lui la substance, comme un parasite qu'il fut. Il a appauvri la poésie, dont il a restreint le domaine et il a alourdi la prose.*

*La vraie prose française est celle de Pascal, de Molière, de Voltaire, de Beaumarchais, de Rivarol. C'est de la pensée vivante, de la pensée cristallisée qui étincelle.*

*Un second courant de poésie en prose nous arriva de Genève par Jean-Jacques Rousseau, continué par Bernardin de Saint-Pierre. Le goût de la Nature qu'il éveilla, provoqua cependant en vers une recrudescence du poème didactique et descriptif, pâle imitation des* Géorgiques

*de Virgile et du* De Natura Rerum. *Mais tous ces poèmes sur* les Jardins, la Médecine, la Navigation, les Saisons, *etc., etc., ne riment à rien. Nul grand souffle de passion et de lyrisme ne les traverse. Ce ne sont que passe-temps de gens d'esprit, compositions élégantes et froides, incapables de créer l'*événement. *Ce sont des œuvres de poètes gens de lettres. L'événement, il faut un autre tempérament que cela pour le créer, même en poésie, il faut un tempérament véritable d'aventurier et d'homme d'action, un caractère.*

*La première condition pour être un grand poète, c'est d'être un grand homme, un homme d'un pouvoir magnétique. La moindre parcelle de son œuvre est aimantée et provoque des mouvements de répulsion ou d'attraction, de sympathie ou de haine.*

*N'est-ce pas cette animation de l'œuvre par la personnalité, qui donna aux* Bucoliques *de Chénier, simples notes en vers, fragments de traduction, un charme tout de suite si conquérant ? Mais l'influence de Chénier fut tardive.*

*En réalité, la poésie rentra en France par la prose de Jean-Jacques Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, par les traductions du pseudo-Ossian et des* Nuits *de Young, autant que par la révélation progressive de Shakespeare et des poètes allemands de Weimar. Lamartine fut le premier poète français, qui teignit ses vers des clairs de lune de Chateaubriand et de l'école anglaise et qui y fit entrer des lacs, des forêts, des nuages.*

*Ce n'était pas encore le Romantisme, c'était la péné-*

*tration du Lakisme, son frère brumeux. Pénétration d'ailleurs superficielle. En réalité, Lamartine se borna à amplifier, avec la puissance d'un grand orgue, la poésie lyrique du XVIII^e siècle. Il fut (ce qu'aurait dû être Jean-Baptiste Rousseau) un grand poète du XVII^e siècle, tard venu et sentant déjà la décadence, un génie d'arrière saison, quelque chose comme un splendide Massillon de la poésie.*

*La poésie lamartinienne, Racine en avait donné le modèle dans les chœurs d'*Esther *et d'*Athalie. *Ainsi se trouva-t-elle orientée dans un sens presque exclusivement biblique. Il est à remarquer qu'elle est religieuse sans être chrétienne et surtout catholique. Dieu y apparaît grand, terrible, adorable, sous les traits de Jéhovah, jamais sous ceux doux et familiers du Christ.*

*Les strophes de Lamartine tombent en cascades sonores ; toutes les couleurs de l'arc-en-ciel s'y jouent ; toutes les étoiles et tous les diamants étincellent dans leur écume ; mais il lui faut de grands sujets pour s'émouvoir, il lui faut le déchaînement des éléments. Lamartine n'est donc qu'un grand poète de la fin du XVII^e siècle et presque du XVIII^e, qu'il prolonge avec un incomparable éclat. Ses défauts sont d'une décadence somptueuse, non d'une renaissance.*

*Or le romantisme fut une renaissance qui a, en partie, mal tourné.*

*On a parlé, pour l'expliquer, de l'influence de la Révolution et du retour des émigrés, mais cette influence m'apparaît peu marquée. Les émigrés revinrent comme ils étaient partis, n'ayant rien oublié et rien appris en*

*aucune matière. Ils avaient transporté, dans la misère de l'exil, leurs habitudes et leurs goûts et s'y étaient hypnotisés dans leurs fidèles espoirs et leurs vieux regrets. Quand ils rentrèrent, ce fut la France de Louis XVI qui rentra avec eux.*

*Quoi qu'il en soit, le romantisme, au XIX^e^ siècle, groupa d'abord sans grand bruit quelques jeunes poètes épris de couleur et de pittoresque et qui sentaient qu'on ne pouvait plus faire les vers comme les faisaient encore les derniers disciples de Voltaire, qui n'avaient pas l'air de se douter que Chateaubriand était venu.*

*Le plus remarqué de ces jeunes était Victor Hugo. Ses vers offrirent tout de suite cette originalité de tirer leur charme de l'emploi de mots simples et familiers, qui faisaient paysage et donnaient à l'image une douceur et une profondeur de parabole. Ces humbles et pauvres mots, jusque-là dédaignés et écartés du langage en vers, mais représentant des choses douces et chères, il comprit justement qu'ils étaient les plus poétiques. Personne n'a su les poser comme lui dans un vers, de façon que l'attention ne s'en détourne pas et que le regard de l'âme se hausse par-dessus les autres vers pour les apercevoir encore. Par là, il a ramené la poésie à sa source qui est la vie, et il a montré que la langue populaire était la vraie langue poétique. Par là il a été classique et antique.*

*Une telle innovation était déjà une découverte de génie On en subit le charme avec un mélange d'étonnement et d'inquiétude, mais sans que l'impression ressentie permît de distinguer beaucoup Hugo de ses émules. L'opi-*

*nion était sympathique mais se réservait. Rien de l'enthousiasme avec lequel elle avait accueilli les* Méditations *de Lamartine. Hugo était considéré comme un des jeunes poètes les mieux doués de sa génération et à qui était réservé, semblait-il, le plus d'avenir.*

*La déception qu'il éprouva certainement dut lui faire perdre un peu la tête. Il se sentait de taille à être le premier et il était d'humeur à le vouloir. Il en devint plus nerveux et agressif. Il cherchait ouvertement à faire du bruit, il s'évertuait à se créer des protections et une clientèle, puis voyant que cela n'allait pas assez vite, il déclara la guerre aux classiques et, pour mieux les faire enrager, il entreprit de réussir au théâtre, en prenant le contre pied de leurs doctrines, en affectant insolemment de se parer de tout ce qu'ils réprouvaient.*

*Il organisa avec ses amis la bataille d'*Hernani *et par là prit la tête d'un mouvement où il avait été devancé, avec moins de fracas, par Alexandre Dumas. Il acheva, par ses préfaces et manifestes, de s'instituer le chef de l'école nouvelle.*

*Tout son théâtre se ressentit de la hâte affolée qu'il mit à le construire. C'est du théâtre venu avant terme, dans l'irréflexion et le désarroi d'une pensée point assez mûre, à laquelle l'auteur supplée par des moyens de fortune et par des inventions dont le brillant juvénile masque à peine l'inexpérience réelle. Victor Hugo s'est trop pressé. Il a cueilli son œuvre trop verte. Il en a ainsi gâché une partie. Plus tard, il fut trop tard pour y revenir. Hugo était prisonnier des théories qu'il avait*

*improvisées pour donner à ce théâtre de jeunesse une portée qui lui manquait.*

*Victor Hugo s'était réclamé de Shakespeare, mais à la façon dont il crut l'imiter, il est aisé de voir qu'il n'en avait pas encore compris grand'chose. Au contraire, Alexandre Dumas, qui n'y chercha pas malice, mais étudia, en auteur dramatique né, le prodigieux Anglais, n'hésita pas à tenter l'aventure de rivaliser avec Shakespeare, et j'ose dire qu'il y réussit tellement que sa* Catherine Howard, *par exemple, n'est pas indigne du modèle. Certes, cela reste très au-dessous d'*Hamlet, *de* Macbeth, *même du* Roi Lear, *d'*Othello *et du* Marchand de Venise, *mais pas tant qu'on serait porté à le croire. Le procédé de composition est le meme, la différence n'est que dans la hauteur de la pensée, dans l'intensité et le ramassé de la poésie, encore que Dumas fasse souvent en petit ce que Shakespeare fait en grand.*

*Les vers de Dumas sont exécrables, mais sa prose théâtrale est délicieusement amusante, taillée à facettes et, comme celle de Beaumarchais, presque aussi arrêtée et sonore que des vers. Elle est ingénue et désinvolte. De quel ton il fait parler tous ses seigneurs et spadassins! Ah! les belles ripostes qu'il s'envoient! Ses gens croisent des mots à l'emporte-pièce comme ils croiseraient le fer, la vie n'est pour eux qu'une perpétuelle parade de duellistes. Quel monde chimérique et charmant, où les empoisonneurs, les assassins, les traîtres pullulent, où l'on marche à travers des chaussetrapes, mais où jamais la présence d'esprit ne fait défaut et où aucun innocent ne risque de mourir au dépourvu et sans avoir dit son*

*fait à son bourreau. Le père Dumas est le prince du dialogue.*

*C'est de la littérature populaire, s'il en fut, et pourtant c'est de la littérature, avec tout ce qu'il faut pour plaire à tous, même de la pensée, même de la poésie. La langue est simple, claire, pure ; c'est celle du XVIII*e *siècle, mais relevée en crocs à la Scudéry, terrible, batailleuse et bon enfant, roulant les* r *et ne craignant personne, rassurante au fond, par tout ce qu'elle contient de vaillance sincère.*

*Littérature, qu'on a de l'embarras à classer, parce qu'elle ne pourra jamais être classique, faute de je ne sais quoi, et cependant qui n'est pas loin des sommets, et dont les défauts sont presque des qualités. Littérature débordante de vie, d'invention, mais qui arrive à une sorte de vraisemblance sans donner l'absolue sensation du vrai. Littérature qui a trop de chic et qui donne trop de plaisir à son auteur : littérature trop piquante et qui ne dégage jamais cette saveur amère, cette mélancolie finale sans laquelle, en somme, il n'y a rien de fait.*

*C'est quelque chose d'étonnant, de prestigieux, mais de hors série et qui n'est qu'à peu près immortel ; c'est de la grande littérature pour une société mal mûrie et factice, vieillie dans son adolescence ; de la littérature à notre usage exclusif et qu'on ne se vante pas de posséder parce qu'on est trop riche par ailleurs.*

*Pour en revenir à Shakespeare, il est certain que le scénario d'*Hamlet *est par lui-même très intéressant. Toute la scène du spectre, par exemple, est admirable-*

*ment préparée et conduite. Mais cela pourrait n'être que du très bon drame ordinaire. Ce qui est extraordinaire, c'est le parti qu'en tire le penseur et le poète, c'est l'examen de ces faits merveilleux et de tous les problèmes qu'ils soulèvent sur la mort et sur la vie, auquel va se livrer l'*intellectuel *Hamlet.*

*De même, lorsque Macbeth a commis son crime, une intellectualité du même ordre s'installe dans son cerveau et l'oblige à s'autopsier lui-même, à devenir à soi-même un sujet des plus atroces et des plus terrifiantes méditations sur le mal, sur la réalité de la conscience et du remords.*

*Rien de pareil naturellement dans le théâtre de Hugo, qui croit pourtant continuer Shakespeare, parce qu'il découpe, lui aussi, une histoire en tableaux. Et d'abord, cette histoire, Hugo se croit obligé de l'inventer, ce qu'aucun des grands tragiques n'avait fait avant lui et Shakespeare encore moins que les autres, lui dont nous connaissons presque toutes les sources et en qui il est même permis de voir un simple arrangeur et remanieur de pièces plus anciennes, mais où il mettait sa griffe de lion.*

*Les sujets tragiques, c'est la vie qui les crée à travers l'histoire et la légende. Il n'est donné à aucun homme de les inventer et quand un homme, eût-il du génie, s'en mêle, il n'invente le plus souvent que des pauvretés, presque des niaiseries. Les meilleures de ces inventions sont des idées de comédies et c'est ce qui est arrivé à Victor Hugo, qui a entrepris tout simplement de traiter tragiquement dans* Hernani *l'intrigue du* Barbier de Séville *et de l'*École des Femmes.

*Le souci du succès fit choisir pour sujet à ce novateur une aventure d'amour, ce qui est presque d'obligation en France, puis la préoccupation de faire scandale et de montrer que le drame, tel qu'il le concevait, étant le contraire de la tragédie, le conduisait à y représenter le monde à l'envers. La formule était simple : il s'agissait de prêter à des hommes d'Etat illustres des pensées de gredins et de goujats et à des bandits, des bohèmes, des décavés, aux épaves de la vie, en somme, les grands sentiments et les talents supérieurs. Le malheur fut que cette sorte de gageure juvénile pesa comme une lourde hypothèque sur tout le reste de la carrière du poète et le rejeta définitivement hors de la route qu'il aurait dû suivre.*

*Etourdi et grisé par le bruit qu'avait fait* Hernani, *il se crut tenu d'honneur à tirer de la formule, qu'il avait pensé trouver, toute une suite de drames en vers et en prose, ce qui lui permit en outre de garder devant l'opinion la primauté sur Alexandre Dumas, dont les succès l'empêchaient de dormir.*

*Il alla ainsi jusqu'aux* Burgraves, *où on commence à apercevoir un changement d'orientation, un essai encore imparfaitement dessiné de tragédie épique, un acheminement vers une forme plus haute, plus grandiose, plus dépouillée. Il était enfin sur la voie. Encore quelques étapes et il allait retrouver peut-être les traces géantes d'Eschyle, dont le génie l'attirait. Hélas ! les* Burgraves *firent une lourde chute. Le poète comprit qu'il avait gaspillé son crédit et que le public en avait assez de son théâtre. Le public non seulement acclamait avec un vé-*

*ritable soulagement la* Lucrèce *de Ponsard, mais encore se pressait en délire autour de Rachel, qui restituait toute leur immortelle jeunesse aux tragédies de Racine. C'était trop tard.*

*Si l'orgueil ne l'eût pas aveuglé, Victor Hugo eût compris quelle misère c'était que tous ces bons petits étudiants, ces laquais pédants, rêveurs, vaniteux et faméliques, tous ces pauvres êtres un peu déchus, un peu salis par la vie, mais pleins de convoitises et d'appétits dont il avait fait ses héros et ses porte-paroles. Que comptait-il leur faire dire, qui pût entrer en balance avec les noirs songes d'Hamlet, de Macbeth, d'Oreste, ou les propos d'Hippolyte et d'Achille ?*

*Il espérait que l'amour allait tout leur révéler. En effet, ils ont un bagout infernal d'autodidactes. Ecoutez Ruy Blas. En voilà un qui ne doute de rien. Il nous fait tout un cours sur la politique du XVIII*e *siècle. On voit qu'il a bien retenu sa leçon.*

*Et certes, ça reste amusant. Ce sont des comédies cruelles avec des héros pitoyables. Je fais exception pour* Hernani, *dont le principal personnage a de l'allure. C'est un amoureux très théâtral, un ténor tout à fait à sa place au milieu de scènes décoratives d'un joli effet : l'entrée d'Hernani par une nuit d'orage, la scène des tableaux, l'empoisonnement des deux amants au son du cor. C'est vraiment du bon romanesque et qui plaira encore assez longtemps.*

*Mais l'auteur ne semble avoir connu qu'un côté de son métier. Le dialogue chez lui va un peu à la dérive, surtout le dialogue d'amour. Hernani se charge de toute la*

conversation. Et vraiment on ne voit pas trop ce que pourrait lui répondre la pauvre dona Sol. C'est que, pour qu'il y ait dialogue, il faut qu'il y ait conflit. Ce fut l'art de Corneille et surtout de Racine de savoir placer leurs amoureux dans des situations telles que, tout en s'adorant, ils ne peuvent se mettre d'accord, ce qui les affole et désespère. Au contraire, quand deux personnes sont du même avis, il est inutile qu'il y en ait plus d'une qui parle.

En résumé, le théâtre de Victor Hugo pèche par la conception. On dirait que le poète n'y a vu qu'un jeu d'esprit sans conséquence, un moyen élégant et paradoxal de faire du bruit et de plaire au public. La preuve qu'il n'y attachait pas l'importance qu'il croyait lui attribuer, c'est que ses plus beaux morceaux sont restés en dehors et qu'on n'y trouve ni Booz, ni le Satyre, ni le Voyageur, ni la Prière pour tous, ni Pro Patria, ni tant d'autres merveilleux fragments.

Il est le seul grand poète qui, ayant fait du théâtre, n'y ait pas mis le meilleur, l'essentiel de son œuvre. Ecartons, si vous voulez, les trois tragiques grecs, Corneille, Racine et Shakespeare, bornons-nous à Gœthe, à Schiller, à bord Byron et à Musset. Et qu'on me dise si leur théâtre ne suffit pas à nous donner d'eux l'idée qu'ils méritent que nous en ayons ?

Or quel est l'admirateur de Hugo, qui, si on lui donnait à choisir entre le théâtre et le reste de l'œuvre du poète, ne choisirait pas l'œuvre lyrique ? Et cependant il n'est point de chefs-d'œuvre où l'auteur ne se soit donné tout entier.

*Victor Hugo s'est donc fait du théâtre une conception étroite, mesquine, misérable. Aussi, quelque brillant et amusant que soit ce théâtre, ne contient il rien de profond, rien qui donne l'idée d'une haute civilisation, au contraire! Quel esprit élevé en voudrait faire sa nourriture? Et si on l'abandonne au peuple, ne lui est il pas malfaisant?*

*Si on juge d'après la qualité de la pensée, il apparaîtra fort au-dessous de celui de Voltaire. On est vraiment embarrassé pour le classer et lui donner un rang. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est du second ordre*

*Est-ce au romantisme qu'il en faut imputer la faiblesse? Cela dépend de ce qu'on entend par romantisme. Sans le romantisme, nous n'aurions ni le théâtre de Dumas père, ni celui de Musset et la littérature française aurait perdu d'admirables chefs-d'œuvre. Dumas nageait dans le romantisme comme un poisson dans l'eau, et le génie ailé de Musset s'y jouait comme dans la lumière. L'un et l'autre en tirèrent la liberté d'être complètement eux-mêmes.*

*Mais le romanstisme de Hugo ne correspondait pas à sa nature. Hugo ne fit pas les pièces qu'il était dans son tempérament de faire et qui ne seraient écloses que beaucoup plus tard. Son ambition ne lui permit pas d'attendre que son esprit fût mûr. Il ne voulut pas que d'autres prissent la tête d'un mouvement dont il se réservait d'être le chef, et pour bien marquer sa prédominance, il fabriqua un système fondé sur le contre pied des doctrines reçues et l'appliqua scrupuleusement.*

*Si Victor Hugo, au théâtre, n'atteint pas au niveau*

*des maîtres suprêmes de cet art, s'il n'est pas beaucoup plus qu'un Lope de Vega ou un Calderon (mais Calderon est l'auteur d'une merveille qui a pour titre :* la Vie n'est qu'un songe), *il n'a pas non plus écrit l'épopée qu'on était en droit d'espérer de lui. Et pourtant il eut tous les dons. Il fut à la fois Virgile, Lucrèce Horace, Juvénal, Catulle, Lucain ; il fut toute la poésie latine transfusée en français, enrichie de sentiments nouveaux et de nuances nouvelles, mais tout cela est dispersé dans une œuvre qui semble illimitée comme une mer sans rivages, une œuvre qui, comme* l'Infini *de Pascal, aurait son centre partout et sa circonférence nulle part. C'est d'une splendeur impitoyable, qui ne vous fait jamais grâce et finit par vous donner la migraine.*

*Quand le génie s'interrompt, alors c'est la grande manivelle de la rhétorique qui se met à tourner et à moudre effroyablement, car Hugo ne fut pas latin à moitié, il le fut jusqu'à la lie, jusqu'à une sorte de radotage. Son œuvre, qui va de Virgile à Sidoine Apollinaire, en passant par Sénèque, est à la fois la plus jeune et la plus vieillotte qui soit. Une fois la roue de son métier mise en mouvement, elle tourne, tourne, il ne peut plus l'arrêter. C'est le forçat de l'amplification.*

*Dire de lui qu'il ne fut pas un penseur serait inexact autant qu'injuste. Il y a dans ses ouvrages en prose des pages, des chapitres entiers d'une élévation et d'un jet superbes, mais, au chapitre suivant, le voilà encore qui se met à développer, il développe, il développe, il fait le roman chez la portière, il enfile la venelle et court après Paul de Kock et Ponson du Terrail, qu'il a peine à rat-*

*traper. Et sa philosophie va rejoindre celle de Fourier, de Cabet, de Considérant, dont elle offrira un prétentieux florilège.*

*Son erreur orgueilleuse, qui fut celle de son siècle, fut la recherche de la surhumanité. Il oublia, dans la poursuite de cette chimère, la leçon si sage des anciens Grecs, qui ne voulaient voir l'image de la divinité que dans l'homme parfait et dans la sérénité d'une pensée tranquille, lumineuse et équilibrée, dont l'harmonie se réfléchit dans les œuvres. Il oublia que les œuvres sont des êtres vivants et que l'esprit, pas plus que la nature, n'enfante de nouvelles espèces. Aussi n'a-t-il pas produit ni une* Enéide *ni une* Divine Comédie, *ni un* Paradis perdu, *ni un nouveau* De Natura Rerum, *mais seulement des fragments, dont quelques-uns égalent les plus beaux morceaux de Virgile, de Dante, de Milton, de Lucrèce.*

*Son œuvre est pareille à un miroir brisé. Elle ne vit que lyriquement. Tout compte fait, on ne saurait mieux la comparer qu'à celle de Ronsard, qui fut en son temps aussi éblouissante que la sienne et dont certaines parties sont d'un métal si pur et si brillant qu'elles ont peu à envier aux meilleures de Hugo et sont immortelles, au même titre.*

*Quoi qu'il en soit, le rayonnement du génie de Hugo, sa puissance ont étouffé en partie ou fait dévier le plus précieux talent que le XIXe siècle ait produit, je veux parler d'Alfred de Vigny qui, en dehors de quelques tentatives épiques comme le* Déluge *ou* Eloa, *nous laisse entrevoir un poète tragique extraordinaire qui s'est ignoré.*

*Il faudrait en effet être dépourvu de tout sens dramatique pour ne pas s'apercevoir que sa* Colère de Samson *ou son* Moïse *ont toute la grandeur d'un* lamento *de Sophocle, qu'il sont, par conséquent, chacun le point culminant d'une tragédie qui n'a pas été faite et qui, du coup, eût égalé Vigny aux plus grands génies connus. Cette tragédie devait sortir naturellement de ces morceaux fameux, où tous les éléments en sont comme réunis et condensés à leur paroxysme. Imaginez l'ampleur qu'aurait prise cette grande lamentation du géant, si, au lieu d'avoir pour piédestal quelques vers descriptifs, le morceau avait été amené par une action tragique, où le milieu et les âmes eussent été vus dans leur cruelle splendeur. Au lieu de cela, que reste-t-il ? Un fragment, admirable sans doute, mais un simple fragment. Pourquoi Vigny n'a-t-il pas construit l'œuvre que ce fragment appelait ? Parce qu'il n'en a même pas eu l'idée et parce que la formule alors adoptée au théâtre ne le conduisait qu'à* Chatterton *et à* la Maréchale d'Ancre, *deux pièces que vingt autres, à sa place, pouvaient écrire aussi bien que lui.*

*N'est-il pas désolant de voir le mal que peut causer ainsi une idée fausse, un préjugé retourné ?*

*Des vers de Musset il n'y a pas grand'chose à dire. Ils sont d'un collégien, extraordinairement doué, qui jette sa gourme. Cela n'a souvent ni queue ni tête. La qualité de la pensée n'en fait pas honneur aux lettres. Par contre, ce poète a créé un théâtre de jeunesse et de rêve d'une aristocratie incomparable. Ce théâtre est un des trésors de la poésie.*

*Un événement littéraire fut la publication par Sainte-Beuve de son tableau de la* Poésie française au XVIe siècle. *Grâce à cette révélation, Ronsard devint, presque à l'égal de Hugo et de Vigny, un contemporain et exerça sur les jeunes poètes une influence qui ne le céda pas à la leur. Le Parnasse y reconnut le premier de ses dieux et volontiers eût pris la suite immédiate de la Pléiade.*

*La beauté des vers fut la préoccupation principale des poètes du Parnasse. Plusieurs y ajoutèrent la théorie de l'impassibilité, par réaction contre les effusions de la poésie personnelle.*

*Les Parnassiens crurent avoir fixé la poésie. C'était avouer qu'ils comptaient s'arrêter au soin du détail et que leur horizon ne dépassait guère leur table de travail. Cette disposition d'esprit attestait surtout de la lassitude. En réalité, leur préoccupation secrète était de désespérer par leur perfection ceux qui viendraient après eux et de s'imposer à leurs successeurs comme des maîtres. En réalité, il n'y avait plus rien à glaner dans leur voie. Ils forcèrent leurs successeurs à s'en ouvrir d'autres violemment. De l'effort de réflexion imposé à ceux-ci par une telle nécessite est sorti le symbolisme, dont nous allons maintenant parler, en commençant par son puissant et hautain annonciateur : Baudelaire.*

# LE SYMBOLISME

---

## CHARLES BAUDELAIRE

Il n'avait que quarante-six ans lorsqu'il mourut et ne laissait, au fond, qu'un livre, mais quel livre : *les Fleurs du mal!* ses autres œuvres ne comptant presque que comme pièces justificatives.

Lorsqu'on le relit, on s'aperçoit que ce livre, l'un des plus grands du XIXe siècle, a été le pivot sur lequel la poésie française a tourné irrésistiblement.

Hugo ne menait à rien qu'à lui-même. Il épuisait tous ses thèmes. Les Gautier, les Leconte de l'Isle, les Banville, puis les Parnassiens s'enfermaient dans leur œuvre comme le ver à soie dans son cocon. Ils n'avaient d'idées que juste ce qui leur était nécessaire. Le livre de Baudelaire annonçait un monde nouveau et une poésie nouvelle. *Les Fleurs du mal* étaient comme une réplique moderne au poème du

Dante. Comme pour le grand Florentin, on se serait volontiers montré dans Baudelaire l'homme qui revenait de l'Enfer.

Selon l'expression de Verlaine, il s'agit là d'un poète maudit, dont le libertinage intellectuel attire le malheur, pour avoir commis le mystérieux et inexpiable péché de l'esprit.

D'où vient cela ? Du titre de son livre sans doute, du scandale qu'il fit et de l'éblouissement violent causé par sa sombre beauté.

Et cependant, quels qu'eussent été alors le scandale et l'éblouissement, ce livre méritait plus encore, car il y avait en lui quelque chose de transcendantal, une signification et une portée qui passaient de beaucoup celles qu'on commença par y entrevoir.

*Habent sua fata libelli.* Plus on y songe et plus profond apparaît le mot de Juvénal : certains livres ont vraiment leur destinée, et cette destinée a parfois quelque chose qui n'a même plus de proportions avec le but visé par l'auteur. Certains chefs-d'œuvre sont des réussites incroyables et pleines de conséquences inattendues.

Les six pièces condamnées arrachées aux *Fleurs du mal* par le tribunal, ne nous apparaissent plus aussi belles ; leur éclat s'est flétri loin de la gerbe d'où elles furent violemment retirées. Maintenant qu'elles sont hors du livre, les y admettre en dérangerait presque la figure. Sans elles, le livre a pris une noblesse mystérieuse. Il prend place parmi les grands livres qui, nés plus ou moins du christia-

nisme, intéressent l'âme et en fixent immortellement quelques traits.

L'Esprit de Dieu souffle où il veut, et plus d'un Balaam a prophétisé, qui n'y songeait pas.

Quoi qu'il en soit, l'auteur avait juvénilement escompté le scandale que feraient ces pièces pour le lancement de son œuvre. Elles justifiaient le titre de *Fleurs du mal*. Elles sont probablement à l'origine du livre, qui s'est formé autour d'elles.

La plus belle strophe de la plus belle des six : *Lesbos*, provient visiblement d'une poésie de Baudelaire collégien, dans laquelle il y avait un vers dont la hardiesse réussie dut être pour lui une révélation de ce qu'il pouvait faire. Il transporta ailleurs ce vers qu'il enchâssa dans une strophe mieux ciselée qui donna le ton à la pièce, et la pièce ennoblie par son titre, contribua à donner le ton à tout le livre.

Ainsi, d'une polissonnerie, pompeusement rimée par un élève de rhétorique, devait prendre naissance toute une somptueuse poésie. En tout cas, je suis persuadé que cette pièce orienta l'esprit de Baudelaire, détermina non seulement le titre de l'ouvrage, mais le choix des sujets traités et le ton de son style.

Et cependant cette pièce, qui l'avait mis sur sa voie, a pu disparaître du recueil sans lui nuire, parce qu'il avait trouvé infiniment mieux par la suite et que la perversité de sa manière s'était élevée vers ces régions supérieures, où dut être commis « le péché de l'esprit » et qui furent le théâtre de la chute des anges.



Analyser Baudelaire et l'âme où germèrent ses admirables et suspectes *Fleurs du mal*, est assez difficile, parce qu'il s'agit de causes complexes, si bien entrelacées qu'elles se présentent toutes à la fois et s'enchevêtrent les unes dans les autres.

Cependant la première impression qui se dégage de l'œuvre si sombrement splendide et de l'homme au visage à la fois si triste et si aristocratiquement fier et singulier, c'est cette double impression de beauté originelle et de déchéance, à laquelle je viens de faire allusion. Il semble que pour Beaudelaire il se soit passé, à un moment ignoré, dans les profondeurs les plus mystérieuses de la conscience, une chute analogue à celle des anges, car nul visage n'en porte mieux les stigmates, nulle poésie ne témoigne de plus de désolation profonde.

Baudelaire manque de la note tendre. Il n'y a peut-être qu'une seule pièce de lui où sa mélancolie se trempe de larmes. C'est celle qui commence par ce vers :

La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse, etc.

On n'en remarque pas davantage dans les lettres de lui que nous connaissons. C'est un cérébral pur dont le cœur semble desséché. Et pourtant, chez un tel poète, quel trésor de sensibilité frémissante et

délicate son âme avait dû primitivement contenir ! On n'arrive pas à sa puissance d'amertume, sans avoir beaucoup aimé ; l'amertume et l'ironie sont les résidus suprêmes d'une sensibilité évaporée ; leur intensité, leur mordant attestent la vivacité du sentiment primitif qu'elles ont remplacé.

La douleur, les chagrins, les déceptions ne tuent pas la tendresse. Ils la font se replier sur elle-même, ils la mettent en méfiance, mais au premier moment de sécurité, elle éclate avec plus de force et d'accent, elle se livre dans un cri.

Rien ne la trahit, au contraire, chez Baudelaire, qui ne trouve que des acccents d'épouvante et des images de désespoir. Entendons-nous. Il ne manque pas de bonté, il est capable d'inspirer et d'éprouver l'amitié, mais il ne nous émeut pas et ne songe pas davantage à nous émouvoir. La fibre est morte.Il le sait et en souffre atrocement. Il est vraiment le déchu.

*Quomodo cecidit ?* ...

Il doit y avoir eu à cela une cause, comme seuls les confesseurs en connaissent, une chute d'enfance ou d'adolescence, un empoisonnement de l'âme, dus à quelque faute secrète et profonde. De telles chutes n'ont pas pour tous la même gravité ; tout dépend de la hautenr d'où l'âme tombe, tout dépend de la délicatesse de cette âme. Chez Baudelaire enfant, cette délicatesse avait dû être exquise. Quoi qu'il en soit, ses premiers vers de collégien sont déjà des vers impurs et effrontés.

De bonne heure aussi, nous le savons par ses lettres, il contracta la terrible maladie dont il devait mourir, cette maladie, dont Léon Daudet a dit qu'elle développe, chez ceux qui en sont atteints, la faculté verbale et le don du mot brillant. Et chez lui, en effet, le mot a un éclat fiévreux ; il s'épanouit en fleur funèbre et semble tirer sa substance et vivre du mal du poète, auquel il tiendrait encore par d'invisibles radicelles.

Quoi qu'il en soit, ce que je viens de dire n'a de sens que du point de vue catholique. Et il est très vrai qu'il n'y a pas eu, au XIX[e] siècle, un seul poète d'âme aussi profondément catholique que Baudelaire, ni qui ait été plus croyant que lui. Paul Souday l'accusait d'avoir affecté le style dévot. Si le mot « affecté » convient dans une certaine mesure à Baudelaire, j'ajouterai qu'en se proclamant lui-même « artificiel », il se vantait, car il écrivit dans le style qu'il pouvait et non dans le style qu'il voulait. Et s'il pratiquait le style dévot, c'est qu'il ne réussissait que par là, c'est que les beaux vers ne lui venaient que dans ce style et, par conséquent, que ce style lui était bien naturel, était formé de tout ce qu'il y avait de plus haut et de plus pur dans sa nature profonde. Lui-même se peint

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Les *Fleurs du mal* donnent, en effet, l'impression d'un poème enseveli sous les sables, dans l'âme de

Baudelaire, comme une construction chrétienne, autrefois dévastée et ruinée, et dont il eût retrouvé, sans la pouvoir reconstruire, d'incomparables débris, rangés ensuite dans son livre comme dans un musée lapidaire. Ce sont les fragments d'une *Divine Comédie*, dont le rhapsode n'a pu retrouver le plan ; les ruines d'un poème inconnu et utilisées par Baudelaire le mieux qu'il a pu.

Baudelaire avait cette richesse en lui, il en avait le sentiment ; il n'était quelqu'un que par ce trésor, il l'a compris et il s'est efforcé de redevenir le plus possible l'homme lointain qui, à son insu, avait créé cela en lui et qui n'était autre que lui-même, un Charles Baudelaire type et vraiment représentatif, mais mort ou devenu fou, à qui il fallait arracher son œuvre bribe par bribe.

Ce Baudelaire type était chrétien et ne pouvait être autre que chrétien.

Mais l'autre, le Baudelaire courant, le Baudelaire d'avant la découverte de son génie, le Baudelaire écolier, était un assez pauvre imitateur de Lamartine, de Musset et d'Auguste Barbier, comme on le peut voir d'après quelques poésies de jeunesse, qu'on a conservées de lui. N'ayant pas de personnalité et ne se connaissant pas lui-même, il n'exprimait alors que des sentiments qui n'étaient pas de lui, mais de la littérature de l'époque. Une fois devenu lui-même, il fut catholique ; il le fut non seulement en tant que poète, et par une nécessité congénitale à son génie, il le fut encore librement et par une adhésion totale

de sa raison, contraire en cela à Théodore de Banville qui, bon croyant dans son intimité familiale, maudissait innocemment sa religion dès qu'il écrivait en vers et pleurait les dieux de l'Olympe. Il arrive en effet parfois, et Banville en est un curieux exemple, que le génie poétique d'un homme soit en contradiction avec ses goûts et ses croyances et lui fasse écrire juste le contraire de ce qu'il pense et de ce qu'il sent, comme si dès qu'il prend la plume, c'était un autre qui dictât. Dans ce cas, l'harmonie se rétablit dans la fantaisie et dans une sorte de léger et gracieux scepticisme.

Mais chez Baudelaire le poète et l'homme concordent. S'il se prétend artificiel, c'est à force de loyauté scrupuleuse envers lui-même. Onsent que son éducation catholique lui a donné l'habitude des examens de conscience les plus minutieux et les plus stricts. Tout ce qui n'est pas la traduction exacte de son état d'âme ou de sa pensée, il le confesse factice, il y voit un mensonge superbe, qu'il attribue à la perversité foncière de sa nature et, comme il s'y complaît et en conçoit de la fierté, il s'en fait un péché, dont il ne peut éprouver de repentir et qui, par conséquent, risque de le séparer éternellement de Dieu et de le damner. Tel est le drame véritable et tout intime de Baudelaire, le drame dont il est le sombre Hamlet.

Ainsi il pousse à la dernière limite la franchise envers lui-même et envers le monde et, ce faisant, dénonce publiquement ses artifices et son cabotinage.

Il avoue jouer un rôle et met son orgueil à le bien jouer, à être un artiste, au sens néronien du mot. Il déclare aimer le faux et préférer les beautés fardées aux beautés naturelles.

Il pose au détracteur de la nature, il rêve, par opposition aux paysages naturels, des paysages de pierres rares.

Tout cela vient du besoin impérieux que sa conscience scrupuleuse lui crée d'être logique avec lui-même, de se mettre d'accord avec lui-même, de ne pas bénéficier d'une estime qu'il ne croit pas mériter, de ne pas voler les louanges dues à l'honnête homme, alors qu'il sent n'avoir droit à l'admiration que pour les dons funestes et malfaisants qui lui ont été départis.

Son cas bien étudié lui paraît être un cas de décadence. Il s'empresse de se proclamer poète de décadence, il met à se reconnaître rhéteur la même hâte que les autres à protester de leur sincérité. Lucain est son poète préféré parmi les anciens. Il signale aux vers du poète latin les mêmes marbrures de décomposition qu'aux siens. Et certes il a un peu raison, quoique, de tous les poètes ses contemporains, il soit peut-être le moins décadent et le moins rhéteur. Seulement, les autres le sont sans s'en douter, un peu sottement par conséquent, tandis que lui a la supériorité sur eux de n'être point dupe.

Cette loyauté, cette sincérité foncières reposent en Baudelaire sur une âme croyante et mystique. « Toutes les hérésies actuelles, écrit-il à Toussenel,

ne sont que la conséquence de la grande hérésie moderne : la suppression de l'idée du péché originel ».

C'est là, en effet, le dogme fondamental du christianisme. Ce dogme, Baudelaire l'admet avec toutes les conséquences qu'en ont tirées les théologiens. Et il ajoute dans cette même lettre à Toussenel : « La nature entière participe du péché originel ».

Il croit au diable. « De tout temps, écrit-il à Flaubert, j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme, sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante et extérieure à lui. Voilà un gros aveu, dont tout le XIXe siècle conjuré ne me fera pas rougir. »

Ailleurs, il note qu'on sent la présence du diable plus que la présence de Dieu et qu'on affecte cependant de croire en Dieu et de ne pas croire au diable.

Il a donc bien, sur de tels sujets et sur « le sens de la vie », les conceptions, les idées d'un moine du moyen âge, d'une grande âme angélique tombée, qui aurait gardé dans sa chute toute sa foi, toute sa clairvoyance, et serait resté consciemment, sous le cilice, l'orgueilleux, le révolté, le perverti, l'inassouvi, capable de célébrer magnifiquement les louanges de Dieu, mais incapable de l'aimer. Il se peint ainsi lui-même dans le sonnet *Le Mauvais Moine :*

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite.
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant, quand donc pourrai-je faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?

C'est la pensée du moyen âge revêtue de la belle langue du XVII^e siècle

Mais la pensée du moyen âge ne fut-elle pas l'âme du XVII^e siècle ? Vraiment, plus on réfléchit sur le style des écrivains du siècle de Louis XIV, et plus on est frappé de la part prépondérante que l'Eglise a eue à sa formation et par conséquent de ce qu'il garde encore d'irréductiblement médiéval dans son esprit. Tertullien, saint Augustin, saint Jérôme, voilà au fond les vrais, les premiers maîtres et informateurs de la pensée et de la langue françaises et par là de la pensée moderne, qui nous vint par Pascal, Bossuet, les gens de Port-Royal, les grands prédicateurs avec leur verve, leur véhémence, leur âpre ironie de moralistes. L'influence de la Renaissance, qu'on est porté à croire si considérable, se limite à quelques cantons de la poésie. Mais les grands débats, les grandes écoles restent plus théologiques que politiques ou philosophiques. Et il n'y eut pas alors d'événement plus impressionnant que le jansénisme.

Baudelaire est doublement un fils de ce XVII^e siècle-là par son style et par la nature de ses préoccupations. Je soupçonne même qu'il subit fortement l'empreinte janséniste. Il parle quelque part du récit des miracles du diacre Pâris, comme de l'un des plus beaux livres qu'il ait lus. Je sais bien qu'une

telle affirmation, venant de Baudelaire, n'a qu'une signification relative et qu'il affectait volontiers de se passionner pour des questions indifférentes. Je sais qu'il faut faire la part de son goût pour la mystification, mais ce goût se traduisait surtout dans ses propos parlés, on en trouve peu de traces dans ses lettres ou ses notes, qui trahissent au contraire une grande sincérité. Je crois plutôt que ce qui le séduisit dans cette relation, c'en fut le côté merveilleux et l'appareil de diableries. Reste à savoir s'il ne l'avait pas lue, une première fois, dans son enfance, comme un livre d'édification.

En tous cas, le christianisme grave, nu, orgueilleux, désolé, qui anime *les Fleurs du mal*, respire le sentiment janséniste. Et la préoccupation du diable en est une autre marque, le diable tenant d'autant plus de place dans la pensée d'un chrétien, que l'amour de Dieu en tient moins. C'est l'effet ordinaire des doctrines qui ne parlent que de la crainte de Dieu et jamais du tendre et confiant abandon en sa bonté. Le christianisme illumine la pensée de Baudelaire, mais il ne réchauffe point son cœur.

Baudelaire craint Dieu, mais n'ayant aucune familiarité avec lui, il en aurait plutôt avec le diable, dont la perversité intelligente le charme secrètement et avec qui il se sent beaucoup de ressemblance. Dans une note, après avoir défini Satan, il se demande si ce n'est pas le véritable type de la Beauté. Il penche visiblement vers le satanisme, sans y tomber profondément, je crois. Ses litanies de Satan ne

paraissent qu'à moitié sincères et trahissent la rhétorique et le jeu d'esprit. Baudelaire aimait jouer avec le feu. Mais le plus souvent monte de son œuvre un long cri de détresse vers Dieu, un appel émouvant à son aide et à sa pitié :

— Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la Douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique,
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair.

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs !

Il n'en reste pas moins que les démons pullulent dans l'atmosphère où pense Baudelaire ; il les respire, il les entend ricaner, il les frôle, il les voit et nous les fait voir, en les colorant au passage, dans les rues de Paris, le soir :

Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement comme des gens d'affaire
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
A travers les lueurs que tourmente le vent...

Ces démons, il les retrouve en lui, dans sa pensée, dans les yeux des passantes et des passants, dans leurs gestes.

Il en a peur et s'en amuse ; il se sent d'autant plus leur proie que son hystérie, qu'il confesse « avoir cultivée avec passion », leur est un milieu plus favorable. Il les accueille, afin d'observer en lui les effets de leur présence et dans l'espoir qu'il tirera quelque poésie du dérangement qu'ils y jetteront ; il explore avec curiosité les chausse-trapes, les pièges qui annoncent les routes d'accès à la folie, et rôde autour de cette citadelle, pleine d'effrois, pour y surprendre les atroces scènes qui s'y passent. C'est un malade que sa maladie, un condamné que son supplice attirent.

Il sait pourtant que le classicisme est la santé de l'esprit, mais il a fait son choix et, ne se sentant pas sain, il se glorifie d'être un poète de décadence. Son orgueil lui persuade que le décadent est celui qui souffre d'un excès de civilisation et qui s'est fait une seconde nature de tout ce qu'il y a en lui de capricieux, d'anti-naturel, de perversement et diaboliquement surnaturel.

Il cultive avec soin en lui des tares et des monstruosités qui le différencient des autres hommes et il finit par n'avoir presque plus rien de normalement humain. Certes, un Dante, un Shakespeare descen-

dent peut-être aussi profondément que lui dans le domaine de la terreur et de l'horreur, mais ils ne prennent point pour eux les sentiments qu'ils expriment ainsi, ils se bornent à en animer certains de leurs personnages, auquels ils opposent d'ailleurs de suaves figures. Le malheur de Baudelaire a été de venir dans une époque de lyrisme personnel et de s'identifier avec le héros de damnation, dont il se savait apte à rendre d'une façon effrayante les désespoirs et les blasphèmes, de les prendre à son compte et d'être sa propre et douloureuse dupe. Il s'est fait volontairement et par littérature une âme de damné, contrairement à la méthode de Gœthe, qui composait ses poèmes pour se libérer de ses passions et les rejeter vivantes et furieuses hors de lui. Et par là Baudelaire se rattache au romantisme, qui veut que le poète, au lieu d'être un simple travailleur et sculpteur, fabricant presque anonyme d'œuvres d'art, soit à lui-même son œuvre d'art principale, soit Hamlet ou Macbeth, c'est-à-dire un être étrange et surhumain, un héros de tragédie ou de roman et même une sorte de dieu. C'est proprement du cabotinage. Il faut dire que très peu y ont réussi et, parmi ce petit nombre, l'effrayante sincérité de Baudelaire lui a donné ce prestige. Il suffit de regarder ses portraits, pour être saisi par son beau regard douloureux et pour y deviner une inquiétude, une souffrance, une fierté, une félinité, dont l'impression ne s'oublie plus et se mêle au souvenir de l'œuvre splendide, comme un ciel nocturne et plein d'étoiles.

Jamais il n'y eut plus d'aristocratie intellectuelle que chez cet homme aux nerfs si fins et si sensibles et à cause de cela, maladivement replié sur lui-même.

Il a le goût inné de la politesse, de la réserve, des bonnes manières, de la correction et de la sobre élégance dans la tenue. Jusque dans la plus noire pauvreté, il sait garder à son vêtement un cachet tout personnel ; sous l'arrangement du plus simple sarrau il reste dandy. Il s'applique à ne ressembler en rien à ses confrères romantiques. Ils sont barbus et chevelus, il est rasé comme un prêtre et porte les cheveux courts ; ils aiment les habits pittoresques, il recherche les couleurs sombres ; ils sont bruyants, expansifs ; il est renfermé, soigné dans ses propos, d'aspect impassible, il est grave et sérieux au milieu de ceux qui rient, empressé et plein de questions près de ceux qui n'ont pas envie de répondre, attentif et comme étonné où il n'y a pas lieu, bref prenant toujours le visage contraire à celui que voudraient les circonstances, et cela parce que, se sentant d'esprit supérieur à la plupart de ses contemporains, il a conscience des trous nombreux qu'il a et craint qu'on ne s'en aperçoive.

La vulgarité lui fait horreur ; il a des timidités de jeune fille, des rougeurs et des embarras d'adolescent de grande famille. Au fond, lui-même l'insinue, à plusieurs reprises, il est l'homme-chat, élégant et souple, sédentaire et frileux, doucereux et un peu perfide, replié et méditatif, voluptueux et fantastique, ami du silence et des ténèbres, avec des yeux tantôt

voilés, tantôt brillants comme des lampes et ayant toujours quelque peu l'air de revenir du sabbat.

S'il se désigne ainsi, ce n'est pas qu'il croie à la métempsychose, non! mais il est symboliste et ne voit dans le monde extérieur que des symboles et des images du monde intérieur. Chiens ou loups, chats ou moutons, pourceaux ou bœufs sont des représentations figurées des diverses espèces d'hommes, des idéogrammes animés et vivants. « La nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé... J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle des mauvaises pensées de l'homme », dit-il dans une lettre à Toussenel, qu'il loue pour cette phrase : « Chaque animal est un sphinx ».

N'est-ce pas la même pensée qu'il exprime superbement dans ces vers fameux :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers,

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité...
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Ainsi le monde à ses yeux n'est qu'une allégorie ; les univers ne valent que pour ce qu'ils signifient, ils

sont des signes à interpréter, des éléments de la pensée, des symboles de la vie morale, des inscriptions que Dieu a données à déchiffrer à l'homme, une ample parabole dont le sens profond concerne les rapports éternels de Dieu à l'homme.

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », c'est-à-dire s'évoquent l'un l'autre, se peuvent substituer l'un à l'autre. C'est ce qu'il appelle les correspondances.

Le monde, en dernière analyse, n'est qu'une métaphysique, exprimée pour l'homme en langage figuré.

Telle est la fière philosophie de Baudelaire et qui l'apparente à Dante et à Pascal.

Lui-même il se compare à Hamlet tout en se traitant d'histrion et en se tournant amèrement en dérision. Et vraiment c'est bien ainsi qu'il nous apparaît, avec ses airs de prince pauvre et d'étudiant, sarcastique et somptueux, froidement extravagant, dépistant les curiosités qu'il mystifie, c'est bien Hamlet, dans la scène du cimetière, tenant en main le crâne du pauvre Yorick et contrefaisant le fou qu'il tremble de devenir.

Moitié consciemment, moitié instinctivement, il s'efforce de fixer, dans une série de pièces de vers, les divers aspects de sa vie morale profonde et qui prennent ainsi le plus souvent une valeur de symboles. Il fait ainsi un très curieux travail de transposition. C'est de la poésie personnelle à deux degrés. Il part d'un sentiment souvent assez ordinaire, qui pourrait être du mauvais Musset ; puis il le transfi-

gure *artificiellement* par le choix des mots, qui l'élargissent et le généralisent.

En d'autres termes, le motif est banal. Le plus souvent la pièce de vers s'adresse à une femme. Beaucoup ont pour objet la triste Jeanne Duval la négresse, dont il chante l'incompréhension, les caprices, les grâces sauvages et tout ce qu'elle lui suggère de rêveries exotiques. En somme, il ne s'agit guère que d'aventures, comme en comportait sa vie de bohème. L'émotion tendre, ainsi que je l'ai dit, y faisait à peu près défaut. Mais après quelques vers qui se traînent, brusquement lui apparaissent des images superbes et s'élèvent des vers pleins et sonores, qui dépassent de beaucoup le sujet. Il les retient seuls et rejette tous les autres. Quand il en a un certain nombre du même ton, il les réunit et les groupe dans l'ordre qui leur donnera le mieux une apparence de sens. Parfois il les tirera de pièces différentes. C'est ainsi que de fragments qui n'ont aucuns rapports entre eux il composera un sonnet, qu'il appellera le *Guignon:*

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphe, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres. (1)

(1) Un correspondant me fait remarquer que ce quatrain est traduit littéralement de Longfellow.

— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes,

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Ou plutôt il y a un lien entre le premier quatrain et les deux derniers tercets. Baudelaire veut dire que bien des notations exquises se perdent, faute de temps pour les fixer d'une façon vraiment artistique.

Mais le deuxième quatrain, si saisissant, ou bien est étranger à la pièce, dans laquelle il a été inséré pour qu'il ne fût pas perdu ou bien était précédé et suivi d'autres strophes, qui l'amenaient, mais qu'il a dû supprimer, les trouvant trop faibles. Pourtant l'obscurité qui en résulte ajoute à la pièce un charme de mystère. Ce tambour voilé de crêpe qu'on y entend et qui passe au beau milieu de cette pensée mélancolique sur la difficulté de l'art et la brièveté du temps est d'un effet extraordinaire. Voilà une belle réussite produite par le jeu du goût et du hasard.

Baudelaire n'écrit pas ce qu'il veut. Il lui vient des vers par-dessus le sujet qu'il aborde et qui sont comme les fragments de ce poème inconnu dont j'ai parlé, enfoui au fond de son âme, où il les retrouve morcelés et sans suite ni lien. Il les regroupe comme il peut, mais il n'a pas le sens de la grande composition.

Comme beaucoup d'autres, il est égaré par la révolution romantique dans un labyrinthe dont il ne parvient pas à sortir. Il est condamné au morceau détaché, au fragment. Depuis André Chénier, on dirait que ce fut la destinée de tous les grands poètes du XIX^e siècle, siècle d'attente, de recherches, d'essais, de méditation, siècle préparatoire, dont il semble que nous allions enfin sortir.

Baudelaire, malgré tous ses efforts, n'a pu être que l'homme d'un seul livre et d'un livre composé de fragments, mais qu'anime une puissante unité intérieure et que peuple le plus poétique et le plus angoissant mystère. Là errent, dans les ténèbres, des Hamlet et des rois Lear. Souvent, au milieu d'une pièce de vers, on entend tout à coup monter une plainte et un gémissement égarés, dont la détresse vous poursuit :

L'espérance qui brille aux carreaux de l'auberge
Est soufflée, est morte à jamais !

Jamais, pour ma part, je n'ai pu me redire ces vers mystérieux sans une émotion de rêverie poignante.

Le livre est plein de choses pareilles. On a beau le relire, on est sans cesse surpris et saisi. C'est un monde d'évocations et de songes. Mais il représente le travail de peut-être dix-huit années. Chacune des pièces qui le composent a dû être reprise et refaite vingt fois, à des intervalles éloignés. Beaucoup ont dû être éliminées. Le poète n'a gardé que ce qui était irrévocablement réussi et a fait disparaître le reste,

car il se rendait compte que, là où il n'était pas très beau, il était mauvais, gauche, lourd, presque « provincial ».

Et ceci nous dévoile une particularité de cette poésie, c'est qu'elle est écrite *non à la manière des poètes, mais à la manière et dans le style des grands prosateurs*. Les vers de Baudelaire sont étonnamment bien écrits. On en distingue tout de suite la qualité exceptionnelle et le fort et brillant tissu. C'est taillé dans l'étoffe des grands mystiques et des grands sermonnaires du XVII[e] siècle. Et cependant quel rythme, quelle cadence, quel bonheur, quelle sûreté, quel éclat dans les rimes !

Je suppose que c'est ce que voulait nous dire Heredia, lorsqu'il entreprenait de nous prouver que Baudelaire n'était pas un vrai poète. Un jour qu'il s'était particulièrement escrimé en sa démonstration et qu'il pensait nous avoir convaincus, je lui dis en souriant : « Et si nous lisions maintenant du Baudelaire ».

Il est, en effet, incontestable que la poésie de Baudelaire n'est qu'une somptueuse prose aux allures liturgiques et étonnamment versifiée ; une prose à la Bossuet, toute brochée d'or et sertie de pierreries, d'une matière qui eût semblé à l'avance trop lourde pour le vers, si, par une sorte de miracle, elle ne se trouvait juste avoir la mesure, les césures, les rimes qu'exige le vers et réunir, de naissance, les avantages de la prose aux sonorités du vers. En d'autres termes ce sont, si l'on veut, des vers de prosateur, mais si bien et si curieusement réussis qu'ils produi-

sent plus d'effet et semblent plus beaux que les meilleurs vers des plus grands poètes.

Depuis, il y a eu des réussites moindres, mais analogues, et plus d'un prosateur à tempérament poétique, que ne satisfait pas entièrement la poésie française, s'est efforcé de l'enrichir des qualités de la prose. La prose poétique, ce genre bâtard, était née justement de la difficulté qu'il y avait à rendre certains effets en vers. La poésie avait des fuites dont se tuméfiait la prose, et l'on arrivait à un produit intermédiaire qui n'était ni vers ni prose, mais se développait aux dépens de l'un et de l'autre.



Nous venons d'examiner quelques-unes des caractéristiques de Baudelaire et d'y reconnaître : 1° une nature exquise, précocement viciée au moral d'abord, au physique ensuite, d'où, chez lui, la ruine du sentiment compensée par un affinement cérébral extrême ; 2° une grande aristocratie d'âme, qui ne fut pas altérée, mais plutôt aiguisée par le double virus ; 3° une foi chrétienne indéracinable, quoiqu'un peu durcie par un jansénisme probable, d'où une tendance au désespoir et au mauvais mysticisme, celui qui, supprimant l'amour de Dieu, lui substitue la crainte et favorise la familiarité avec l'idée du démon et le satanisme ; 4° la culture passionnée de son hystérie, comme s'il eût voulu en faire littérairement commerce ; 5° un certain histrionisme et cabotinage

néronien, tenant à ce qu'au lieu de rejeter hors de lui, dans des œuvres d'art, dramatiques ou romanesques, les héros qu'il était fait pour créer et qui erraient en son imagination, il se complaisait en eux, les mêlait à sa vie et les jouait plus ou moins inconsciemment ; 6° un goût très vif pour les questions de métaphysique et de théologie ; une vie intérieure si absorbante, qu'elle le détournait de regarder au dehors et d'aimer les spectacles de la nature, en qui il dédaignait les réalités pour n'en goûter que les emblèmes, d'où son *symbolisme* à la fois instinctif et raisonné ; 7° un style de grand prosateur en vers.

De ces caractéristiques, les unes résultent de ses qualités natives, de la délicatesse de ses organes nerveux et mentaux, de sa distinction originelle, de sa tendance à la vie intérieure, à la méditation, au rêve ; les autres représentent les altérations morbides de sa sensibilité et le précoce déplacement d'équilibre, résultat de la faute : le reste est le produit normal des circonstances.

On nous représente le père de Baudelaire comme un grand bourgeois de Paris, plein de finesse et d'aristocratie, ami de Cabanis et des philosophes du XVIIIe siècle. Il est assez curieux qu'un tel père ait donné naissance à un fils croyant et mystique ; peut-être ce père, honnête homme et charmant, contribua-t-il, sans le vouloir, par *sa largeur d'idées*, à perdre l'âme de son fils ; peut-être le collège fit-il tout le mal. Ne connaissant rien de la vie intime de cette

famille, j'en suis réduit sur ce point et d'autres à des conjectures. Baudelaire perdit son père d'assez bonne heure et sa mère se remaria au colonel Aupick. Ce second mariage de sa mère fut un désastre moral pour le poète, à qui il semble avoir causé un cruel et universel désenchantement. Elle tomba pour lui de son piédestal. A partir de ce moment, il se sentit seul dans la vie et cessa de croire à beaucoup de choses. Par protestation, sa douleur dut lui faire commettre beaucoup de sottises. Quand, après des années de guerre ouverte ou dissimulée entre eux, un second veuvage lui rendit sa mère, il était trop tard ; Baudelaire, devenu un poète célèbre, était perdu sans remède ; en tous cas, il n'était plus en son pouvoir ni au pouvoir de personne de changer le cours de sa vie ni de revenir sur l'irréparable. La figure historique du poète était achevée et il était visible, dès lors, que le poids du passé ne lui permettrait pas, malgré sa jeunesse relative, de se relever et de gravir les autres sommets entrevus. C'est à ce sentiment que répond, je crois, le douloureux et obscur sonnet du *Guignon*, dont j'ai parlé plus haut.

Quoi qu'il en soit, sa mère, en se remariant, lui fit faire ce voyage aux Indes, qui décrocha son âme et acheva de lui révéler son inquiétude éternelle, sa nostalgie des pays lointains, d'où quelque ancêtre inconnu avait dû revenir.

Ah ! ce voyage, c'est toute la lumière et toute la joie des *Fleurs du mal !* Il en garda surtout l'image du vaisseau qui part et du vaisseau qui aborde en

quelque lointaine Singapoor aux odeurs de musc et de goudron, avec ses allées de cocotiers et de tamaris où passent de beaux esclaves, vivantes statues de bronze. Nuls vers ne partent comme les siens, emportés par un tel irrésistible rythme et par un pareil vent de rêve et de mélancolie. On y entend résonner les cordages, monter les clameurs et les chansons des passagers et des matelots.

Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine.
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Après ces vers délicieux, admirez celui-ci avec son ample mouvement de vague :

Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !

J'ai, ailleurs parlé de la ravissante musique des vers de l'*Invitation au voyage* :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !...

Mais l'esprit symboliste du poète lui fait appliquer ces rythmes si puissamment nostalgiques à son proche départ de la vie pour les mers funèbres et les îles de la mort.

Nous nous embarquerons sur la mer des ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager...

O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.
Ce pays nous ennuie, ô mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!



A ces élans éperdus, à ce souffle du large, qui le sollicitent et l'emportent parfois brusquement, s'oppose le plus souvent le génie maladif et casanier du poète, né à Paris, rue Hautefeuille, car ce n'est pas une des moindres caractéristiques de Charles Baudelaire que d'être né bourgeois de Paris, ce qui l'apparente avec Boileau, Voltaire, Beaumarchais et ce qui explique beaucoup de choses.

Il a grandi et vécu loin de la nature et des champs. Son âme s'est peuplée au spectacle des rues et des passants de Paris, de ses pierres monumentales, de ses cimetières, de ses hôpitaux, de ses casernes, de son fleuve et de son ciel.

Les deux mains au menton, du haut de sa mansarde,

comme il a su voir

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité...
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement...
L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avançant lentement sur la Seine déserte!

Et quelle évocation dans les deux vers qui suivent :

La diane chantait dans la cour des casernes
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes !

Quel sobre et étonnant don descriptif !

Baudelaire presse les choses sous les mots et les transporte toutes vivantes dans ses vers. Il leur communique l'éclat fiévreux qu'elles avaient pour ses sens aiguisés par la maladie, pour ses yeux passionnés et exacts jusqu'en leur délire.

Ce ne sont plus des mots, ce sont les choses elles-mêmes, et Baudelaire serait un de nos plus parfaits réalistes si, par un don effarant, il n'arrivait à ensorceler ces mêmes mots et ces réalités, à leur faire rayonner de l'épouvante et du mystère. C'est le Virgile de la peur, du spleen et du dégoût.

De la rue Hautefeuille, il avait dû voir souvent passer les enterrements, et, depuis lors, il ne cessait d'en défiler dans sa mémoire morne et sa pensée.

Et de longs corbillards sans tambour ni musique
Défilent lentement dans mon âme. L'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse, atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Que dites-vous aussi de cette vision des fièvres,

Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,
Comme des exilés, s'en vont à pas traînard
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres ?

Sous chacune de ses images il y a l'empreinte d'un souvenir particulier. Baudelaire n'a pas besoin

des images des livres; il s'en est fait d'autres avec tout ce qui a heurté sa fine sensibilité enfantine et surpris son attention et sa curiosité. Sa poésie est faite du contraste entre la noblesse désespérée du sentiment et de la pensée et la brutalité canaille du symbole, dont il use pour les exprimer. Ses images ne sont ni géorgiques, ni pastorales; elles ne comportent, au lieu de silhouettes de laboureurs ou de bergers, que des gestes d'ouvriers, d'artisans, d'ivrognes, de filles, d'apaches. C'est le Virgile du carrefour et, en vérité, depuis Virgile, il n'a été écrit dans aucune langue des vers plus beaux et plus virgiliens. Et la pire offense qu'on ait faite au génie de Baudelaire a été de croire qu'on pouvait l'imiter. Cette imitation n'a tenté que des âmes triviales et si basses qu'elles ne se sont mêmes pas aperçues de la distance infinie qui les séparait de cet aristocrate souverain.

Seuls, Paul Verlaine et Mallarmé se sont partagé, en pieux disciples, quelques-unes de ses plumes d'archange noir. Et il leur a suffi, à chacun, de s'en parer artistement, pour faire figure à leur tour de grands poètes. Toute la poésie symboliste et décadente est sortie de lui.

Brunetière, en l'attaquant, n'a pas évité quelque ridicule. Brunetière manquait essentiellement du sens critique et n'était qu'un adroit dialecticien et un sophiste passionné; il raisonnait de poésie en géomètre et mesurait l'art avec une chaîne d'arpenteur, mais il avait le goût des constructions car-

rées, ce qui est déjà quelque chose, et son passage dans la critique n'eût-il servi qu'à nous rappeler que la littérature n'est pas seulement une question d'écriture, mais une question monumentale, il aurait tout de même bien mérité de notre gratitude. Cependant il ne voyait les idées que d'équerre. L'art dramatique était représenté à ses yeux par Paul Hervieu et la poésie par Heredia. Ces deux hommes lui semblaient les deux guides les plus sûrs dans la voie du retour aux grandes règles classiques, ou plutôt il croyait que le classicisme s'était incarné de nos jours dans ces deux têtes représentatives, qui lui paraissaient les mieux faites de toute la génération. C'est sans doute après une conversation avec Heredia qu'il crut de son devoir d'en finir avec Baudelaire. Il s'avisa pour cela de classer les poètes en visuels, en auditifs, en tactiles et en olfactifs et c'est dans cette dernière catégorie qu'il rangea Baudelaire, à cause de son goût prédominant pour les parfums, ce qui lui parut un signe d'animalité plus que de spiritualité ; une poésie qui se réclamait du sens de l'odorat lui sembla méprisable...

La vérité, c'est qu'il n'y a pas de proportion entre Baudelaire et les autres. Et si Baudelaire s'est proclamé lui-même un poète de décadence, il l'est certes, mais avec une supériorité écrasante sur Leconte de Lisle, Banville, Gautier, qui, eux aussi, sont à d'autres points de vue des poètes de décadence, des continuateurs de Stace, de Martial, de Lucain, de Sénèque, de Claudien, d'Ausone.

Mais qui ne sent qu'il y a autre chose dans Baudelaire et que ce poète est d'une autre famille intellectuelle et aristocratique? Qui ne sent que son livre est de ceux qui apportent un témoignage essentiel sur la civilisation au milieu de laquelle ils sont nés et qu'il en est peu, au cours des âges, qui aient atteint une pareille signification et soient plus irremplaçables!

Quel ton grave et d'outre-tombe, quel lyrisme, reproduisant la majesté de certaines antiennes liturgiques, quels accents de détresse, quels appels vers Dieu, suivis de quelles ironies démoniaques! C'est comme les fragments d'une dispute solennelle entre les Anges, les Démons et l'Homme, d'un nouveau livre de Job, dont manqueraient les feuillets consolants et vraiment divins. C'est un chant mystique incomparable sur la désolation d'une âme noble envahie par le péché, l'esprit du mal et la mort.

Baudelaire, avec un sens classique rare, sait boucler une poésie et, l'achevant en forme d'apologue, en fait un petit poème complet.

De ces petits poèmes il y a un grand nombre dans le recueil des *Fleurs du mal*. Beaucoup ont la forme du sonnet.

Mais les sonnets de Baudelaire offrent cette perfection de faire oublier qu'ils sont des sonnets et semblent la forme idéale de ces petits poèmes qu'on ne peut concevoir écrits autrement, tant ils donnent une impression d'éternité et de plénitude. En d'autres termes, l'emploi du sonnet est si naturel à Baudelaire qu'il apparaît commandé par le sujet.

Heredia, Gautier, Banville furent surtout d'exquis lettrés et de merveilleux artisans de vers, des poètes humanistes. Leur ambition fut de prendre rang à la suite des Catulle, des Tibulle, des Properce et de nous en donner l'équivalent en français, pour notre plus grande joie.

Et cela même n'est pas peu de chose. Il est bien qu'il y ait des poètes pour maintenir le passé vivant parmi nous et perpétuer la trame de la civilisation. Ceux-là furent des poètes latins antiques. Baudelaire est un grand poète des temps modernes, des temps chrétiens, de la famille médiévale des Dante et des Shakespeare.

Comme Dante et Shakespeare, il ne rêvait pourtant que d'être un homme de lettres, un homme qui s'élevât à la poésie par la profondeur de sa méditation et l'acharnement de son travail. Il fut terriblement sincère, car il ne voûlait pas se tromper, et sentant qu'il n'écrivait pas ce qu'il voulait et que l'expression chez lui, pour être bonne, devait dépasser le sujet, il s'accusa ingénument d'artifice et de rhétorique. Il se crut empathique, parce que, parti de sujets pleins de banalité, il traduisait à ce propos les sentiments profonds de son âme superbe, et que, croyant parler de Jeanne Duval, il parlait en réalité des misères éternelles de l'âme en proie aux démons.

Ayant vite reconnu son incapacité de faire de la poésie avec des sentiments vulgaires, il rechercha les motifs d'où il savait que lui viendraient les plus beaux vers. Il a donc subi simplement la loi de sa

nature et ne fut rhéteur et artificiel que dans la mesure stricte où des nécessités internes le lui imposaient.

Il donne vraiment l'impression d'avoir été fait poète comme il le dit lui-même dans une pièce un peu juvénile,

> par un décret des puissances suprêmes.

Et son livre, comme je l'ai déjà dit, avait une destinée si marquée que les poésies qui en ont été retranchées par ordre du tribunal n'y peuvent plus rentrer sans en rompre la majestueuse harmonie et que tout ce qu'il a fait après n'en est plus digne.

C'est le livre du péché, c'est le livre de l'homme de péché. Il a des lueurs et des reflets d'Apocalypse. Envisagé suivant les idées d'une certaine mystique, il pourrait passer pour un livre de la fin des temps. En tout cas, il est d'une telle qualité qu'on ne saurait le confondre avec nul autre livre.

# MALLARMÉ ET SON ÉCOLE

Il y a vingt-cinq ans de cela, vers la mi-septembre 1898, j'étais à Piazzola en Vénétie, lorsque les journaux m'apprirent sa mort brusque et que je ne le verrais plus. Mon cœur fut chaviré à cette nouvelle et je pleurai longuement, silencieusement, amèrement. Je note ces larmes qui montèrent et jaillirent de mon cœur inconnu et le grand déchirement que je ressentis, car je vis ainsi combien tendrement et profondément je l'avais aimé, presque à mon insu. Je ne fus pas le seul dans ce cas. Tous ses amis épars furent frappés de même. Dix-huit seulement, me dit-on, purent assister à ses funérailles à Valvins, où il passait ses étés dans une maison de pêcheurs, au bord de la Seine, et l'accompagnèrent jusqu'au petit cimetière, par une tiède journée de fin d'été. Le cortège, grossi de paysans, longea le

fleuve, où était amarrée sa barque désormais solitaire et dont les rames ne devait plus rythmer ses nobles pensées et ses hauts rêves. Sur l'autre rive, la forêt de Fontainebleau se cuivrait de ces « cymbales de l'automne » dont quelques jours auparavant il signalait mélancoliquement à Paul Valéry le premier coup, annonçant la grande symphonie colorée qui allait commencer, sans songer que ce premier coup de cymbales annonçait son départ pour l'Eternité.

Au cimetière, son ami Henry Roujon, le lettré qui dirigeait alors les Beaux-Arts, voulut prononcer quelques paroles de souvenir et d'adieu, mais sa voix s'étouffa tout de suite dans un sanglot et tous les assistants se mirent à pleurer.

C'est que la perte était irréparable et que le charme de l'homme qu'on venait de mettre au tombeau avait été tel que jamais un autre homme ne l'avait peut-être égalé ni ne l'égalerait jamais sans doute. En tous cas, au cours de ma vie, je n'ai vu, et ceux qui l'ont connu n'ont vu ni n'espèrent voir personne qui en approche.

Quiconque avait été admis, ne fût-ce qu'une fois, à l'un de ses inoubliables mardis ne pouvait plus le nier, car c'était l'évidence.

D'où provenait ce charme ? D'abord d'une distinction et d'une supériorité d'esprit incomparables.

Sa politesse était exquise ; la plus délicate bonté souriait dans ses beaux yeux à la fois tendres, spirituels et tristes et qui lui donnaient, lorsqu'il parlait, l'air d'un archange exilé et malheureux, qui n'aurait

6

pu devenir un démon, parce qu'il était incapable de haine, ni remonter au ciel, parce qu'il était incapable de repentir ; au reste soumis à son sort, respectueux de l'arrêt suprême, pensant à Dieu et n'en parlant jamais, mais continuant à se jouer dans ses anciennes pensées d'archange, bref, un de ces séraphins en pleurs qu'il nous a représentés lui-même,

Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tirant de mourantes violes
De blancs sanglots glissants sur l'azur des corolles.

Et n'allez pas croire là-dessus qu'il fût homme à prendre des attitudes ; la fierté de son aristocratie native le lui eût interdit. Non, l'aisance la plus gracieuse, le plus parfait naturel présidaient à tous ses gestes, mais il avait la tenue et portait partout l'allure d'un homme de bonne compagnie et du meilleur ton. Sans fortune et ayant la bohême en horreur, il avait pris ses diplômes de professeur d'anglais pour se mettre une bonne fois en règle avec les lois de la société dans laquelle il vivait. Cela lui avait donné le droit de faire du reste de son temps l'emploi qu'il lui plaisait. Son logis de la rue de Rome était des plus modestes, mais meublé avec goût et choix. Anx murs de la salle à manger où nous nous réunissions, des peintures de Manet, de Berthe Morizot, de Claude Monet, un admirable portrait du poète, au crayon, par Whistler. La salle à manger tenait lieu de salon de réception. La chambre contiguë se complétait d'un petit boudoir.

Mallarmé aimait les mobiliers de style empire. Il en appréciait la commodité solide et l'élégance sévère, appropriées aux besoins d'une époque où les hommes s'habillent de drap noir et non de soies brochées et de dentelles. Autant qu'il m'en souvienne cependant, il me semble que sa table ronde était plutôt Louis XVI et que les sièges cannés étaient de forme ancien régime.

D'un côté était une banquette, où étaient assis certains familiers, qui avaient l'air de privilégiés.

— Combien de temps de présence, Monsieur Mallarmé, demanda un jour plaisamment Jean de Mitty, estimez-vous qu'il faille pour avoir droit à la banquette ?

Mallarmé ne put que sourire à cette interpellation. Les habitués de la banquette n'étaient pas des hommes de lettres. Il est vrai que nous l'étions encore si peu nous-mêmes, et qu'on ne lisait guère nos noms dans les journaux et les revues. On pouvait facilement s'y tromper. Il y avait là force gens célèbres, qui allaient remplir le siècle et le monde de leur réputation et de leur influence, mais qui, à commencer par le maître du logis, passaient dans le public pour de grossiers fumistes.

C'était le temps où un journaliste de mes compatriotes disait de moi : « Il a un Henri de Régnier dans le plafond, c'est pourquoi il est Mallarmé pour la lutte ». Nous avions la ferveur et l'enthousiasme, mais aussi l'obscurité d'une petite Eglise naissante.

Comment j'étais venu là ?

Mes premières années de jeunesse avaient été charmantes. J'avais été lié de la plus délicate amitié avec des familles de noblesse provinciale, où les jeunes filles étaient ravissantes, où les femmes et les hommes ressemblaient à de délicieux portraits, monde doucement romanesque et pur, dans le ton d'Octave Feuillet.

« Aimons ce que jamais on ne verra deux fois ».

C'est ce que j'avais fait de toute mon âme, mais cela m'avait rendu difficile et j'avais pris en horreur les gens médiocres et communs.

Quelques années plus tard, je rédigeais à Grenoble une petite revue, où j'écrivais à peu près tout ce que je voulais. J'y fis la rencontre du Stendhalien Jean de Mitty. Ce Roumain, — fils d'une Française, qu'on disait prince en son pays, et qui était un mélange de grand bohême et de dandy, rasé comme Baudelaire, avec un masque de César aux yeux bleus, moqueurs et durs, au profil altier, impertinent, désinvolte et fuyant, redouté de tous, à la fois admiré et un peu inquiétant, âme de Slave au regard latin, au style latin, combinaison de primitif, d'oriental et d'aristocrate de décadence, exquis spirituel, inattendu, — est un de ceux qui ont donné le plus de charme et d'élégance à la vie littéraire et parisienne vers 1900 et qui en firent une fleur si capiteuse. Il était né et composé pour vivre en ces brèves années, dont on peut répéter ce que Talleyrand disait des années qui précédèrent la Révolution : « Quiconque ne les a pas connues n'a pas connu la douceur de vivre ». Mitty,

qui se lia tout de suite avec moi de la plus joyeuse et de la plus inaltérable amitié, me fit comprendre à quel monde j'allais avoir affaire, et soupçonner combien l'art était difficile. Naturellement ses préférences allaient à la littérature d'avant-garde, aux symbolistes. Je savais déjà par cœur Verlaine et, pour faire montre d'une audace dont je me savais d'avance le plus grand gré à moi-même, j'écrivis un article enthousiaste sur Mallarmé. Je dépassais mon guide et mon initiateur. Cette satisfaction me suffisait comme récompense. J'avais si peu escompté d'autres résultats que j'avais signé l'article d'un pseudonyme. Grande fut ma surprise, débordante fut ma joie, lorsque cinq ou six jours après je reçus une lettre de remerciements de Mallarmé, un de ces petits billets si ingénieusement tournés, où il excellait. Je courus à la recherche de Mitty et, l'ayant découvert :

— A genoux, lui criai-je, voici une lettre de Mallarmé !

— A genoux me répondit-il, voici une lettre de Barrès !

C'est que Barrès et Mallarmé étaient vraiment les chefs magnifiques de notre génération et ils le sont restés. Ils représentaient pour nous une attente merveilleuse et qu'ils n'ont pas déçue.

Barrès, à ses débuts, avait d'ailleurs beaucoup fréquenté Mallarmé. Et cette fréquentation avait sûrement contribué à augmenter chez lui ce respect religieux des hautes lettres, cette élévation de pen-

sée et de style, cette émotion cérébrale qui étaient déjà en lui et qui ont communiqué à ses écrits, autant qu'à sa personne, je ne sais quel frisson à la Pascal et ont fait de lui un Chateaubriand plus moderne, plus aigu, plus bref, plus fiévreux.

J'arrivai à Paris trois semaines après avoir reçu la lettre de Mallarmé. J'y venais pour servir de secrétaire de rédaction à un journal de coupe et de modes fondé par mes amis Guerre. Mais Mallarmé lui-même avait fait ses débuts littéraires dans un journal de modes. En dehors de lui, je ne connaissais guère à Paris que des rédacteurs et dessinateurs au *Charivari*, dont la conversation d'habitués de café, terre à terre, toute en grosses calembredaines et en épais calembours, tournait pour moi au cauchemar et me semblait une affreuse dérision, après la vie gentiment romanesque et littéraire que j'avais jusque-là menée et que le service militaire lui-même n'avait ni défleurie, ni tout à fait submergée. J'aspirais éperdument à retrouver des gens qui me rendissent cette bienheureuse atmosphère de rêve et de pensée, sans laquelle j'étouffais et ne pouvais vivre. Peu m'importaient les privations matérielles, les repas incertains, les chambres inconfortables ; peu m'importait le nécessaire, pourvu que j'eusse le superflu auquel je ne me suis jamais résigné à renoncer. Je lui faisais la plus large part et ce n'est qu'une fois assuré du superflu, que je m'occupais du nécessaire. Mais il me fallait les belles amitiés, les grands enthousiasmes, les nobles pensées.

En franchissant le seuil de Mallarmé, j'eus la brusque émotion d'entrer dans l'assemblée des dieux. Il y avait là, pieusement rangés autour du maître, les yeux tournés vers lui, comme dans un tableau de Raphaël, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Pierre Louys, Ferdinand Hérold, André Gide, Stuart Merrill, Albert Mockel, Paul Valéry, Camille Mauclair, que j'y devais retrouver fidèles à peu près chaque mardi, de 9 heures du soir à minuit : ces gens n'étaient pas encore très familiers au grand public, mais pour moi ils étaient au moins aussi célèbres qu'ils ont pu le devenir depuis. J'avais lu leurs noms et leurs essais dans les petites revues et surtout au *Mercure*, je connaissais les titres de leurs œuvres, dont j'avais admiré déjà quelques-unes. J'étais devant eux dans l'état d'esprit d'un chrétien de la primitive Eglise, à qui l'on aurait montré saint Paul, saint Luc, et les Evangélistes et l'auteur d'*Hermas* et celui des *Philosophumena*, et à qui l'on aurait vanté les *Silves* de Stace ou les *Argonautiques* de Valerius Flaccus. A mes yeux, tout ce qui n'était pas le *Symbolisme* était périmé et à jamais dépassé, et j'avais en face de moi, dans toute leur jeunesse puissante et dans tout leur rayonnement, les organisateurs de la civilisation nouvelle et quelques-uns de ses représentants les plus qualifiés.

Ils me firent, du reste, presque tous grande impression par la gravité aimable de leur tenue, l'aristocratie de leurs manières, l'éclat respectueusement fiévreux de leurs regards. Tous ces hommes, que le

public se représentait encore comme hirsutes et braillant grotesquement des vers incompréhensibles, respiraient au contraire la plus haute distinction. Polis, réservés, attentifs, distraitement et finement hautains, ils formaient vraiment une réunion de choix.

Au milieu d'eux, en face de moi, gracieusement silencieuses et tendrement admiratives, Mme Mallarmé et Mlle Geneviève, toutes deux grandes, la première, pâle, brune, l'air un peu fané, fatigué, vieilli, avec des yeux violets et de l'ombre sur son visage et ses vêtements; l'autre, svelte et blonde, jolie et chastement hardie, les mains jointes sur ses genoux, dans une attitude d'adoration intérieure, qui, sans qu'elle y pensât, formait tableau. Mme Mallarmé était d'origine anglaise. On eût dit que les brises humides de la mer, le brouillard et les fumées de Londres, le sel de ses larmes aussi peut-être avaient pénétré ses vêtements et son corps et qu'il avait longuement bruiné au-dedans d'elle. On raconte qu'elle disait à Mme de Banville : « Vous avez de la chance, vous, d'être Française. Vous pouvez apprécier les vers de votre mari. Moi, je ne comprends rien à ceux du mien ».

La pauvre femme n'était pas la seule et beaucoup de Français très cultivés se trouvaient alors dans le même cas.

Quant à Mlle Mallarmé, je ne puis résister au plaisir de citer ces lignes qu'Henri de Régnier vient de consacrer au souvenir d'une promenade en forêt de

Fontainebleau et où il l'évoque si délicieusement : « Que le petit cheval aux oreilles d'andrinople trottait donc gaîment sur les routes sonores ! Que M[lle] Geneviève était donc gracieuse, les rênes en ses mains fermes, et avec quelle charmante tendresse son regard se tournait vers son père ! Comme elle écoutait ses paroles admirées ! Comme elle souriait à ce qu'elles savaient montrer d'amusante fantaisie, de gaieté malicieuse !... Ah ! oui, elle était belle cette profonde et vaste forêt, mais le souvenir qui m'en est resté est moins celui de ses splendeurs végétales que l'impression de l'enchantement d'une journée entière passée avec le cher enchanteur de ma jeunesse, avec l'homme unique que fut, pour ceux qui l'ont connu et aimé, le maître de Valvins ».

Régnier nous dit un peu plus loin que Mallarmé était un peu agacé de sa réputation de causeur. C'est qu'en effet il y avait si loin d'une causerie mondaine à ces entretiens si purs, si hauts et si sereins, dont il nous gratifiait, chaque mardi, pendant trois heures ! Et d'abord il n'y avait pas échange de propos, c'était plutôt un cours de philosophie et d'esthétique, ou plutôt c'était par des vues de poésie et d'esthétique qu'il nous soulevait avec lui et nous introduisait au cœur des plus grands problèmes. Tout pour lui se réduisait à la poésie et il avait coutume de dire que l'Univers était fait pour aboutir à un beau livre. Il avait, à un degré incroyable et unique, le don de saisir partout l'analogie et il s'en servait merveilleusement pour dégager entre les choses les rapports

les plus mystérieux et les plus séduisants. Un livre, par sa forme, lui faisait penser à un coffret où l'on enferme des choses précieuses ; la voile de son petit bateau à la page blanche sur quoi l'on écrit ; le chapeau haut de forme lui semblait plaisamment une colonne de ténèbres, le commencement de cette colonne atmosphérique qui pèse sur chacun de nous. Ainsi tantôt il s'amusait ou nous amusait de ces rapprochements ingénieux, tantôt il y trouvait matière aux plus profondes, aux plus neuves pensées.

Par là, il renouvelait toutes les images, et les images, étant l'instrument même du langage, il renouvelait l'aspect des choses et l'aspect des idées ; il créait une nouvelle algèbre et une nouvelle arithmétique du raisonnement et en jouait incomparablement.

Cela tenait à une faculté d'attention et de concentration d'esprit extraordinaire, à une ténacité du regard intellectuel qui ne se lassait pas d'interroger l'objet comme s'il le voyait pour la première fois, à un besoin de tout vérifier par lui-même, de tout repenser, de tout redéfinir. Ce n'est pas autrement qu'on devient un grand penseur, mais sa méthode, qui venait de sa forme d'esprit, y introduisait, je ne sais quelle hardiesse chimérique, quelle ardeur de songerie, quel air de magie dont nous étions ravis. Les choses les plus obscures s'illuminaient, les mots toujours précis s'irradiaient de lueurs soudaines autant que mystérieuses, révélaient des propriétés et des sens inattendus, changeaient de densité et s'allu-

maient comme des étoiles. Son vocabulaire d'images, il l'avait composé avec les menus objets familiers dont il avait à la fois meublé sa maison, sa vie et son esprit; quelque sphinx de verre, la psyché, la pendule de Saxe « qui retarde et sonne treize heures », la tenture de soie « où la chimère s'exténue », la mandore « au creux néant musicien », la vitre, la simple vitre même dont le paysage, qu'on voit à travers, fait un vitrail; sa pipe dont la fumée lui fait revivre le brouillard de Londres, la traversée de la Manche autrefois, en compagnie de sa jeune femme, l'isolement dans la ville étrangère, les premières détresses. C'est avec ces choses d'humble luxe, mais finement choisies, lentement réunies, que cet aristocrate s'était constitué son château, son palais d'oubli, comme avec un simple coquillage on a de quoi vivre tout le bruit et toutes les aventures de la Mer. « Tous les songes de l'eau qui sommeille », toute l'histoire d'Hérodiade et de Salomé, tous les plus beaux fantômes erraient autour de son miroir.

Eau froide par l'ennui dans son cadre gelée.

Il ne nous aurait pas autant charmés sans doute, si aux grandes lueurs qu'il projetait à chaque instant sur le mystère des choses ne se fût mêlé un accent de tendre et fière mélancolie, je ne sais quelle grâce romanesque, quelle sensibilité légèrement meurtrie.

Mallarmé n'était sûrement pas chrétien au sens strict du mot, et je ne lui ai jamais entendu proférer

le nom de Dieu, mais il était tout frémissant de la plus haute spiritualité. « Il est impossible, disait-il, qu'à l'égard de l'absolu nous soyons les Messieurs qu'ordinairement nous paraissons ».

Il entendait par là que l'homme, quand il entrait dans sa nature véritable et supérieure, était un être d'essence divine, fait pour se jouer dans le monde des pensées célestes. Il y avait là comme un obscur souvenir du verset biblique : « J'étais avec toi, dès le commencement, lorsque tu créais les mondes ; je me jouais dans tes sentiers ». Toujours le sentiment de son origine princière et d'avoir été jadis, libre et splendide, archange adolescent, parmi les Principautés, les Trônes et les Dominations, admis aux Conseils de la Sagesse, aux jours de la Création.

Toute la vie avait, à ses yeux, un sens autre que le sens littéral et apparent, et toutes les choses n'étaient que des emblèmes. La Vérité n'était, ne pouvait être que poésie.

Avec cela un goût minutieux du précis, de l'exact, du défini, qui le préservait du vague et de l'abstraction.

Ainsi il jouait de la parole comme un grand musicien fait chanter son âme et son rêve sur le violoncelle, comme un Liszt jouait du piano. Ce n'était pas de l'éloquence, c'était la musique d'une âme incomparable, c'était, sur le mode le plus discret et le plus familier, mais aussi le plus élégant, un chant pareil à une incantation, qui nous aurait paru venir de nous-mêmes, si nous n'avions vu remuer ses lè-

vres, si nous n'avions entendu ce son délicieux, si nous n'avions vu, dans ses yeux inspirés, passer ses beaux songes, si nous n'avions senti l'intérieur frémissement de ses mains nerveuses, qui se bornaient au geste d'un index levé, l'auréole grise de ses cheveux courts et la grâce de ce front si finement modelé, que nous distinguions immobile contre le mur comme l'instrument de ces mémorables résonances.

Nous étions le plus souvent une dizaine d'auditeurs. M[me] Mallarmé remarqua un jour que nous n'avions jamais dépassé le nombre de quatorze, qui représentait du reste l'extrême limite de ce que la salle à manger pouvait contenir de personnes, même après qu'elle et sa fille s'étaient retirées dans leurs chambres, ce qu'elles faisaient, chaque fois, vers dix heures.

Mallarmé, qui était de petite taille, s'adossait le plus souvent contre le poêle de faïence de la cheminée, auquel il s'accoudait de temps en temps pour tirer une bouffée de sa petite pipe de bruyère.

D'autres fois, tout en continuant sa causerie, il venait bourrer cette pipe dans un pot de grès, qui était sur la table, à la disposition des visiteurs. Plusieurs d'entre eux fumaient en effet, en sorte qu'au bout d'un moment le maître du logis était enveloppé d'un épais nuage, comme dans les portraits de Carrière. Il fallait ouvrir une ou deux fois les fenêtres, surtout pendant l'été.

Tout cela empêchait la mise en scène, tout cela maintenait un naturel exquis. Je suis persuadé que

Mallarmé devait préparer un peu ses causeries, — ou plutôt ce que nous entendions, c'était sa propre conversation avec lui-même, c'était son éternelle méditation et toutes les pensées qui roulaient tout le jour comme de beaux nuages dans son âme charmante. Il était arrivé à penser tout haut devant nous, à trouver dans la présence silencieuse, confiante, admirative, aimante de son auditoire le lieu où sa pensée se sublimisait le mieux et s'exprimait dans toute sa perfection. C'est notre éternel regret, à tous, de n'avoir pu cacher un phonographe enregistreur, pour recueillir tous ces propos, qui, transcrits fidèlement, eussent formé quelque chose d'unique et qui sont à peu près à jamais perdus. Chacun de nous sentait l'inutilité de les résumer, car tout y était nuancé et on ne pouvait pas séparer les mots des choses.

« Cet homme est un nouveau Socrate », disaient quelques-uns. A moi il me semblait qu'il était encore autre chose de plus singulier, de plus secret, de plus émouvant.

Je viens de dire qu'il devait préparer ses causeries. Et pourtant il arrivait que le sujet traité fût épuisé. Alors quelque familier, qui le connaissait bien, le faisait repartir en lui posant une question : « Monsieur Mallarmé, que pensez-vous de l'Exposition universelle, qui se prépare ? » ou sur tout autre sujet d'actualité. Il réfléchissait une seconde, déblayait le sujet de ses banalités, puis très vite, s'élevant de terre et s'enfonçant dans les hauteurs,

comme un grand oiseau planeur, il retrouvait, pour exprimer les vues les plus originales et les plus profondes, cette phrase si sûre, qui dans la pureté de son cristal laissait voir la course vive et lumineuse, la montée et la descente de mots, qui étaient des idées.

Tel fut Mallarmé. C'est dans ces causeries du mardi que son délicieux et magnifique génie atteignit sa pleine réalisation. Il fut un être oral.

Henri de Régnier, qui avait dès lors publié la plupart de ses plus beaux poèmes, Henri de Régnier, qu'il aimait comme son disciple préféré et dont l'œuvre, égale aux plus hautes, lui inspirait une paternelle fierté, Henri de Régnier, pour qui il parlait surtout, nous le sentions bien, qui ne manqua, à ma connaissance, jamais un seul mardi, et qui polarisait cette conversation, a écrit très justement : « Ce que Mallarmé en mourant laissait inachevé, c'était toute son œuvre, cette œuvre qui avait été celle de sa vie, et dont rien n'a été conservé, si elle a jamais été autre chose qu'une prodigieuse rêverie et une magnifique chimère. »

Mallarmé publia en 1896, sous le titre de *Divagations*, ce qu'il considérait comme l'essentiel de ses entretiens des dernières années, ceux auxquels précisément j'eus le bonheur d'assister. Et il y a là, évidemment, des choses de toute beauté, pour qui sait les lire, mais c'est très loin de ce que nous avons entendu. Lorsque cet homme parlait, son style atteignait la limite de la perfection ; lorsqu'il

écrivait, il la dépassait. Sa pensée jaillissait de son âme à ses lèvres, toute formée, toute splendide, définitive, mais, devant le papier blanc, qui, de son propre aveu, lui donna toujours de l'angoisse, elle ne sortait plus que goutte à goutte. Un autre travail intervenait où son souci maladif du fini et du rare le faisait s'acharner au détail, inventer à la phrase de subtiles et neuves articulations, mille jeux savants, des raccourcis incroyables, des malices derrière chaque mot, d'ingénieuses soudures, tout un labyrinthe, où la pensée s'égare et ne retrouve plus d'issue. Evidemment, quand c'est réussi, c'est extrêmement joli, amusant et même profond, mais cela change la perspective de la pensée et même cela la dénature. C'est de l'art chinois ou japonais.

Il y a, dans toute œuvre d'art, un point de perfection, qu'il ne faut pas dépasser, sous peine de la détruire. Ce point de perfection était atteint, quand Mallarmé parlait. C'est à ce moment qu'il eût fallu saisir l'œuvre et la transcrire. Mais dès qu'il tenait une plume, il devenait un autre homme et l'idée se compliquait diaboliquement.

Balzac, dans *le Chef-d'œuvre inconnu*, a deviné et décrit cette maladie du style, qui arrive à détruire une œuvre, primitivement belle.

Cette maladie, dont Mallarmé n'offre pas le seul cas littéraire de sa génération, puisqu'on peut citer, sur un plan très inférieur, le cas d'Ernest Prarond et celui d'Edouard Callon, est une maladie des littératures vieillies, surmenées, surchauffées, traitées

en serre. Ce fut la maladie qui, dès Tacite et Perse, s'attaqua à la littérature latine, à laquelle elle était du reste presque congénitale, car la littérature latine était originellement artificielle et trop artiste. La littérature grecque n'en souffrit que dans la période alexandrine, avec Lycophron. Ce mal commence le jour où l'on distingue entre le style et la pensée, où après avoir pensé, on se livre à un travail d'art supplémentaire pour mieux habiller son idée ou la dégager plus svelte et plus légère. La peur de répéter ce qui a été déjà dit et de manquer d'originalité, un souci presque religieux d'aboutir à un texte éternel, la crainte de paraître trop naïf ou trop ignorant à certains lecteurs en sont la cause la plus apparente. Mais la véritable cause est plus profonde. Tantôt le poète se trompe au départ sur la véritable nature de son génie et, sur la foi de quelques essais réussis, s'engage dans une voie pour lui sans issue ; tantôt, et c'est là spécialement le cas de Mallarmé, tel que nous l'avons vu, le poète n'a pas réussi à penser, la plume en main. Il ne sait pas se dicter à lui-même ce qu'il a conçu ; il ne se souvient plus de ce qu'il avait trouvé dans sa méditation ; il se crispe, se contracte, s'embarrasse, trébuche dans ses incidentes et se voit obligé de tout refaire et de reconstruire ses phrases dans un ordre nouveau qui lui donne un mal extraordinaire. Le scrupule le saisit, il est mécontent. Au scrupule succède une sorte de terreur et de désespoir, qui l'éloigne de plus en plus de sa table de travail. Il y

revient cependant et peu à peu, en de longs jours, grâce à quelque ingénieuse trouvaille, il parvient à boucler toutes les mailles de son poème à la fois résistant, élégant en son aspect bizarre et fragile. Parfois un vers immortel y éclate, adroitement et solidement inséré dans le déconcertant et fantasque réseau d'une phrase poétique où toutes les ressources de la syntaxe latine sont utilisées malicieusement pour narguer et affoler le naïf lecteur français, qui ne sait par quel bout le prendre.



Les plus célèbres poésies de Mallarmé sont de sa première jeunesse. La plupart remontent à sa dix-septième année. Elles produisirent tout de suite grand effet et semblèrent annoncer un poète du premier rang. Mallarmé avait choisi pour modèle Baudelaire, mais à travers la strophe magistrale dont il s'efforçait de reproduire l'allure liturgique, son âme jeune et aristocratique chantait une chanson neuve, suavement et fièrement mélancolique, où riait la mer bleue, au lieu de la mer d'encre, où

> des galères d'or belles, comme des cygnes,

passaient

> Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir.

L'imitation de Baudelaire est visible dans ces vers :

> Fuir ! là-bas fuir ! je sens que les oiseaux sont ivres
> D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !

Rien, ni les vieux jardins, reflétés par les yeux,
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe,
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que sa blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer, balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

On retrouve également le large rythme des *Fleurs du Mal*, mais avec une puissance moindre, dans ces strophes magnifiques :

Brouillards, montez, versez vos cendres monotones,
Avec de longs haillons de brumes vers les cieux
Que noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse,
En t'en venant, la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Le mouvement est le même et cependant l'effet est différent. On y sent le bruit d'une autre âme, le clapotis d'une rame qui s'attarde derrière le vaisseau farouche, dont une main de pierre manie les avirons.

O mort, vieux capitaine, il est temps levons l'ancre.
Ce pays nous ennuie. O mort, appareillons,
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons.

Tandis que Baudelaire s'enfonce tragique dans la nuit, Mallarmé croit encore à l'appel suprême des

mouchoirs qu'on agite pour se dire adieu. Il revoit, sur la rive et dans la maison, « la jeune femme allaitant son enfant ».

Baudelaire avait écrit des poèmes en prose, qui ne sont que des descriptions de cauchemars.

Rien, au contraire, n'est plus délicieusement émouvant ni plus parfait que les poèmes en prose, qu'à son imitation composa Mallarmé :

*L'orgue de Barbarie* :

Depuis que Maria m'a quitté, pour aller vers une autre étoile, Orion. Altaïr, ou toi, verte Vénus...

*Frisson d'hiver* et surtout, cet incomparable et tendre chef-d'œuvre de *la Pipe* :

Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver.

Pourtant, dès ses premières poésies d'où s'élancent des vers de la plus élégante et de la plus jolie venue, il en laisse tomber quelques-uns assez prosaïques et vulgaires, comme ceux-ci :

Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

On comprend que, se comparant à l'acteur qui se farde, il dise :

... J'y veux, puisqu'enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur.

Dès ce moment, le sentiment de son impuissance littéraire l'oppresse et l'atterre. Il songe à fuir.

Il est l'homme qui n'a presque rencontré que de faux beaux sujets, c'est-à-dire que des sujets qui ne convenaient pas entièrement à son tempérament, et qui a désespéré d'en tirer tout ce qu'il rêvait.

De plus, après avoir produit, encore adolescent, cette gerbe de très belles pièces et s'être fait connaître et remarquer dans le jeune groupe des Parnassiens, Mallarmé s'éloigna de Paris et des milieux littéraires pendant de longues années, où d'abord il fit ses études d'anglais, puis alla professer à Tournon et à Avignon. Le bénéfice de ses brillants débuts poétiques fut ainsi perdu, l'oubli se fit sur son nom. On le considéra comme un homme qui avait renoncé. Quand il pensa rentrer en scène, il était trop tard, l'équipe dont il faisait partie avait couru sans lui. Il n'était plus dans le mouvement. Non seulement les Coppée, les Heredia, les Mendès, les Sully Prudhomme s'étaient éloignés de plus en plus du baudelairisme, mais Mallarmé lui-même, plongé dans la poésie anglaise moderne et attiré par mille curiosités nouvelles, s'écartait de plus en plus des idées du groupe en faveur. L'hiatus, entre eux, s'élargissait. De plus en plus, il devenait un solitaire, il faisait figure de raté. Il avait perdu contact avec la vie publique, et, n'ayant pas de lecteurs, pas d'admirateurs, n'étant renseigné par personne, ne sentant pas le vent, n'ayant pas de débouché pour ses œuvres, n'ayant pas l'espoir de percer, il

ne cultiva plus les vers que pour son amusement personnel. On n'est guère tenté de produire, quand on sait qu'on n'intéressera personne, qu'on n'est pas à la page, et que tout ce qu'on fera ne sera écouté que par politesse ou charité pure. D'autre part, Mallarmé, qui n'était plus entraîné, écrivait de plus en plus malaisément et le travail lui coûtait et l'effrayait davantage. Il préférait rêver de livres merveilleux, se flatter de réalisations impossibles. Les jours et les années s'écoulaient. De loin en loin, s'achevaient un sonnet, des vers pour l'éventail de sa fille, sur un ruban, sur une dentelle, ou pour un envoi de bonbons à des amis, des riens, qui lui coûtaient un travail, une application infinis, pour que, si le fond était banal, la forme au moins se distinguât de tout ce qu'on faisait. Il se posait les plus subtils problèmes de syntaxe, il essayait des associations inédites de mots, il s'efforçait de rendre les moindres palpitations de l'âme, de saisir au vol du rêve les plus indécis fantômes ; il s'enfonçait de plus en plus dans le labyrinthe de son cerveau compliqué; il se fabriquait des logogriphes et des énigmes ; il devenait son propre Minotaure. Pour faire tenir plus de chose en moins de mots, il arrivait à des raccourcis stupéfiants. Il superposait plusieurs images, qu'il réduisait en une seule, comme lorsqu'il s'adresse à Cléopâtre, dans son admirable sonnet, où, parlant de la tête de celle-ci, il écrit :

La tienne si toujours le délice ! la tienne,
Oui seule qui du jour évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe *en t'en coiffant*

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses,
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont, pour te figurer, il tomberait des roses.

Je n'ai pas besoin de faire remarquer la hardiesse du raccourci : « se coiffer de sa tête », qu'il compare à un casque guerrier d'impératrice enfant, d'où tomberaient des roses, pour exprimer la fraîcheur de ce visage. Mais ces six vers ne sont qu'une série de raccourcis, d'images qui se superposent et se substituent les unes aux autres.

Qu'on se rappelle aussi le sonnet du Cygne, pris dans les glaces de l'étang ; qu'on en examine à la loupe le merveilleux travail, et qu'on essaie d'en ramener la construction à la construction ordinaire. C'est impossible, tant ce hardi et subtil travail est fait de main d'ouvrier et de magicien. C'est une véritable diablerie. Et quand on entreprend de l'expliquer, on a l'air d'un sot.

Mallarmé avait rêvé d'un drame sur *Hérodiade*, dont il n'a écrit qu'un commencement de prologue, qui étincelle d'inoubliables vers :

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,

de ces vers qui me faisaient lui dire : « Je vous aime pour les mêmes raisons qui me font aimer Racine. »

Le plus important poème qu'il ait achevé est son églogue de *l'Après-midi d'un Faune*. C'est un entrelacs presque inextricable et pourtant bien séduisant, à qui ne se laisse pas aveugler par eux, de jeux

d'ombres violettes et de lumière. On y voit aussi peu clair que lorsqu'on a trop regardé le soleil en face et il faut un bon moment pour se remettre et s'y débrouiller.

Je ne sais si ceux qui se flattent de comprendre tout Mallarmé ne se vantent pas un peu. Tout de même, on arrive à la longue à l'entendre, et c'est souvent très délicieux. En tous cas, nombre de vers s'en sont détachés et vivent dans toutes les mémoires. Qui n'a retenu le superbe, l'inoubliable

Tel qu'en lui-même enfin l'Eternité le change !

Toute l'œuvre poétique de Mallarmé tient dans une mince plaquette. Son hermétisme qui semblait devoir la condamner en fait un livre sacré ! C'est le coffret aux énigmes et aux songes ; c'est le livre sibyllin dont l'humanité sans doute restera hantée. Assez de vers dorés en ont fui, qui nous y ramèneront toujours. Quelquefois on s'étonne qu'il y tienne si peu de choses et si futiles. Mais il y a là un pouvoir de suggestion, qui tient du prodige. Bien misérables aussi étaient les sujets qui souvent inspiraient Baudelaire, mais il y a dans certains vers un divin mystère, une vertu magique qui vous grisent et qui transfigurent tout.

Cependant la vérité m'oblige à dire que, si un rythme magnifique soulève le sonnet du *Cygne*, je trouve dans celui de Cléopâtre des vers d'une valeur douteuse comme ceux-ci :

Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau.

Il me semble que cela n'est que de l'à peu près, qu'on pourrait rendre de cinquante autres façons, ni meilleures, ni pires.

La gloire de Mallarmé reposerait donc sur une œuvre partiellement splendide, partiellement contestable, si elle ne se complétait d'un grand témoignage. L'homme réunissait en lui tous les charmes. Il fut le plus beau, le plus aimable, le plus séduisant, le plus grand, le plus divin que nous ayons connu. De l'avoir fréquenté, de l'avoir entendu, une ivresse intérieure nous reste et, dans la brume dorée où se perd notre jeunesse, l'immortel magicien, le harpiste de lui-même se dresse toujours comme le plus cher et le plus vivant des souvenirs.



Les premiers mardis de Mallarmé remontent, je crois, à 1878, mais ils ne réunirent d'abord que des camarades de lettres, des Parnassiens, qui cependant commencèrent à subir la séduction de cet homme, mais sans s'y abandonner entièrement. On le regardait comme un esprit délicat et original, qui avait mal tourné. Et en fait il appartenait à la génération du Parnasse. Il avait la même forme de tête, le même front pur que Sully-Prudhomme et que Heredia, mais avec je ne sais quoi de plus affiné et un regard qui venait de plus loin et qui plongeait au-delà. Au fond c'était le Parnassien pervers, il était le mauvais destin du Parnasse et l'image in-

quiétante de son avenir. Il en avait le visage comme le sphinx devait avoir la ressemblance d'Œdipe, comme son malheur ressemble à l'homme.

En ce temps-là, Mallarmé ne devait pas être encore tout à fait lui-même. Il ne le devint que lorsqu'en face d'une grande jeunesse, il eut reconnu ses propres possibilités et lorsque, vraiment libre et sûr de rencontrer le grand écho, il s'abandonna à l'ange, au démon ou au dieu qui avait revêtu sa forme, et commença sa chanson.

Je n'ai cité que quelques-uns des habitués. Tous les symbolistes en furent : Maeterlinck, Verhaeren, Moréas, Laurent Tailhade, le troublant et spirituel peintre américain, « démon, précieux, mondain » qu'était le sarcastique Whistler, et aussi Paul Fort, cette merveilleuse alouette gauloise, qui, mêlant l'âme de Shakespeare à l'âme de La Fontaine, a réveillé toute la poésie endormie de la vieille France. Il y avait Fontainas, il y avait Dujardin. Il y eut le noble Elémir Bourges, il y eut Gauguin, le peintre d'Haïti, Octave Mirbeau, les Nathanson, José-Maria de Heredia, etc.

Tous nous avons gardé au front la marque de sa baguette

et nos luths constellés
Portent le soleil noir de sa Mélancolie.

Et pourtant le Symbolisme est tout autre chose que le Mallarmisme, ainsi que je crois l'avoir montré dans mon article sur Henri de Régnier. Mallarmé

avait exagéré les difficultés du vers. Les symbolistes l'ont brisé, en créant le vers libre, en laissant couler en eux toutes les sources d'une inspiration renouvelée et qui venait de partout, mais surtout de l'Humanisme.

Aujourd'hui que l'Ecole Symboliste a à peu près donné ce qu'elle devait donner, quelques-uns éprouvent le besoin de recommencer l'aventure et de refaire le Mallarmisme.

Mais ni le haut et subtil Paul Valéry, ni le noble et pur Jean Royère ne sont tout à fait Mallarmé. Leurs poèmes, obscurs et brillants comme les siens, profonds parfois, peuvent égaler ceux du Maître. Mais, quant à l'homme qu'il fut, aucun vivant ne le ressuscitera en lui, et je ne crois pas qu'une autre créature de poussière se lève jamais avec des yeux comme les siens et puisse recommencer « ce que jamais on ne verra deux fois ».

# PAUL VERLAINE

La place d'un homme dans l'histoire se détermine moins encore par sa valeur propre que par la signification que cet homme a prise à un moment donné et par l'influence qu'il a eue. Si cette influence a abouti à provoquer un événement considérable, si elle a marqué un changement d'orientation profond et décisif, il n'y a plus à épiloguer, on se trouve en présence d'une personnalité élue et désignée par le Destin. J'emploie ici le mot Destin préférablement à celui de Providence, qui tendrait à faire croire à une intervention divine, spéciale et directe, alors qu'il ne s'agit sans doute, en l'occurrence, que d'une résultante naturelle, quoique impressionnante, de l'enchaînement des choses et du jeu des lois éternelles.

Or, il n'est pas douteux que la révélation de la

poésie de Verlaine produisit, dans le domaine esthétique, un phénomène analogue à ce qu'en chimie on appelle un précipité. Certes, d'autres poètes cherchaient dans la même voie que lui ; il y avait, avant Verlaine, des éléments épars de poésie verlainienne, mais à dose insuffisante, et le précipité ne se produisait pas. Brusquement, le mélange se fit, la lumière éclata. Une poésie nouvelle ou qu'on croyait nouvelle tinta comme le grelot magique de Tristan ; la pendule du temps s'arrêta, le Bois Sacré où habitent les Muses parut pris d'enchantement et tous les poètes connus ou en voie de notoriété furent, sans rien comprendre à ce qui se passait, brusquement dépossédés, discrédités et moralement ruinés. Beaucoup ne purent s'en relever. Ce fut une révolution, un krach soudain des valeurs littéraires les plus cotées, comparable au krach financier contemporain de l'Union générale. En tout cas, les destinées littéraires commencées, qui ne furent pas entièrement brisées, virent leur développement irrévocablement compromis et leur place prise par de nouveaux venus. Une génération fut aux trois quarts évincée et sacrifiée.

On dirait que la nature a de soudains caprices, des heures d'énervement, où elle jette au feu tous ses brouillons, toutes ses esquisses, se ravise et recommence sur de nouveaux plans.

Ce changement coïncida à peu près avec la mort de Victor Hugo, comme si le vieux grand poète avait emporté avec lui tout son siècle, y compris la

dernière génération formée et éclose à son ombre.

A époque nouvelle, nouvelle poétique. Relisons celle, bien connue, que formula Verlaine, à la prière de ses premiers disciples :

ART POÉTIQUE

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise;
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine.

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie ;
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Oh ! qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne faux et creux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin,
Et fleurant la menthe et le thym...
*Et tout le reste est littérature.*

Ainsi, 1° à la poésie imagée Verlaine substituait la poésie infiniment plus subtile de la musique ; 2° aux vers pleins et carrés affectionnés par les parnassiens, les vers de mètre impair aux deux parties inégales, qui tiennent dans une sorte d'équilibre instable et pour ainsi dire en l'air. De même, il voulait que l'expression gardât quelque chose d'indécis et d'un peu gauche, se bornât à indiquer la nuance sans fixer la couleur. La verve drue, satirique et comique, il la comparait à l'ail de cuisine. Il dénonçait les abus de la rime, s'attaquait à l'éloquence et au vers oratoire, enfin à tout ce qu'il appelait la littérature, c'est-à-dire la rhétorique passée à l'état de seconde nature.

Ce que préconisait Verlaine, c'était, en effet, le retour à ce qui est l'essence même de la poésie lyrique, à la chanson, mais à la chanson primitive,

encore peu sûre de sa langue, et qui semble, paroles et musique, jaillie directement de l'âme du poète, quand une émotion la fait vibrer. De ces chansons-là, il en avait réussi quelques-unes par un miracle de goût et grâce à une maîtrise spéciale, acquise en toute une vie de recherches secrètes et d'efforts pour traduire les mélodies qui se formaient en lui.

Verlaine avait été un des fondateurs du Parnasse. Il n'avait alors que l'ambition de faire de beaux vers néo-classiques. Il détestait le genre pleurnicheur. Il voulait que l'on composât des vers émus très froidement. Ce fut lui qui proclama, le premier, que le poète, en tant que poète, devait être impassible et marmoréen.

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

avait-il écrit. Il avait donc été un des principaux législateurs du Parnasse, l'homme aux formules les plus farouches de ce groupe.

Mais il s'était trompé sur son tempérament. Il y avait dans sa personne je ne sais quoi de gauche, de naïf. Il se trouva vite dépaysé parmi eux. Et cela se voyait aussi dans ses écrits où, après des vers exquis, s'en glissaient d'un peu déhanchés, s'insinuaient des mots prosaïques, des mots prolétaires, qui avaient l'air un peu endimanché et qui juraient en si belle compagnie! Il y en avait de tellement inattendus qu'ils en devenaient drôles, comme celui que j'ai cité plus haut :

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

Aussi ses camarades, tout en le considérant comme un vrai poète, s'habituaient à ne le voir qu'au second rang, parmi les originaux et les repêchés de l'avenir. Au fond, il n'était pas de leur monde. Il le sentit et, les circonstances aidant, s'éloigna de plus en plus. Il s'isola et, soustrait à leur ambiance, il vécut de plus en plus en lui-même et écrivit ce qui lui chantait.

Il avait des façons d'écrire qui tenaient foncièrement à la façon dont les idées s'arrangeaient dans son cerveau. De même que chez La Fontaine il y a, dans l'expression, un certain laisser-aller et des détours ou des raccourcis de malin paysan champenois, de même Verlaine ne pouvait s'empêcher, en écrivant ses vers, de suivre son petit bonhomme de raisonnement et de muser en cours de route ou de phrase, de changer tout à coup de ton, quitte à se reprendre deux ou trois vers plus loin. Il y avait chez Verlaine un certain entêtement congénital à suivre telles idées jusqu'au baroque, que l'alcoolisme développa encore plus tard, et qu'il devait sûrement à des hérédités paysannes.

Tout cela ne le mettait pas de plain-pied avec les Heredia, les Sully-Prudhomme, les Mendès, ni même les Banville et les Leconte de Lisle, pas plus qu'avec les Coppée. Il ne sentait pas comme eux. La nature lui avait taillé, dans le cœur d'un vieux

chêne de la frontière ardennaise, un énorme front tout cabossé où nichaient mille lubies et plein d'une fine naïveté gauloise. Il était très peuple, au fond, et très vieille France, Verlaine, une âme de la fin du moyen âge.

Des analogies superficielles d'existence le firent comparer à Villon. Il n'en était que l'apparence. Villon fut un escarpe, Verlaine un simple bohème. Villon est un complexe produit du vieux Paris scolastique et gothique, savant et mal éclairé, plein de bouges, où se rencontraient étudiants, lettrés, ribaudes et filous. Et puis Villon est tout de même un poète d'une autre envergure que Verlaine. Et la *Ballade des Dames du temps jadis* et la *Ballade à Notre-Dame* sont d'une telle puissance d'évocation et de rêverie, d'un art si délicat, si sûr et si fort, qu'elles se dressent toutes deux, dans la perspective, comme de lointaines, sveltes et grandioses cathédrales. C'est le chef-d'œuvre d'un art aboli auquel on ne peut rien comparer. Les petites chansons de Verlaine sont aussi des chefs-d'œuvre, certes, mais qui paraissent si menus, si frêles à côté : la flûte de Marsyas devant la grande Lyre. Qu'est-ce que la mélancolie de Verlaine pleurant sa jeunesse manquée et galvaudée, près de cette fière mélancolie, qui évoque toutes ces beautés, toutes ces grandeurs mortes :

Berthe aux grands pieds, Biétrix, Alix,
Haremboure qui tint le Maine...

et qui se demande

Pareillement où est la Royne
Qui commanda que Buridan
Fut jeté en un sac en Seine ?

C'est le vrai testament de Maître François Villon ; le testament du moyen âge, ce sont les adieux de la poésie à une grande époque mystérieuse et légendaire qui va mourir ; c'est, dans un raccourci lyrique incomparable, le dernier chant, qui en résume la grâce secrète et la grandeur.

Non, Verlaine n'est pas cela, Verlaine n'a pas cette signification. Verlaine, rapproché de Villon, prend l'allure d'un pauvre écolier, d'un garçon d'un talent exquis à côté d'un génie et d'un maître. N'empêche que ses poésies pourraient être du temps de Villon et que, bien que d'un éclat moindre, elles nous enchanteraient encore et ne paraîtraient pas trop des étrangères. Elles pourraient passer très bien pour des poésies d'un contemporain, un peu moins doué que le Maître, mais belles encore.

Verlaine a donc marqué un retour à la vieille poésie française, à la poésie qui a précédé immédiatement la Renaissance et qui en ressentait les premiers effluves. Il y est revenu instinctivement, en rejetant peu à peu des éléments étrangers à sa nature, en s'efforçant de devenir lui-même et de galoper à sa guise.

C'est un peu par ce côté vieille France qu'il s'apparente à La Fontaine dans l'allure plaisam-

ment cahotée de certaines phrases en vers, dans les saillies subites et réflexions qu'il trouve le moyen d'y caser, au risque de rompre la ligne rythmique, — mais justement il y tient et n'en veut pas démordre.

Quoi qu'il en soit, l'*Art poétique* était un véritable manifeste contre le Parnasse. Il arrachait la poésie à la tyrannie du beau vers et rendait ses droits au rythme. Désormais le vers cessait de s'interposer entre le lecteur et le sentiment pour ne faire en quelque sorte plus qu'un avec le sentiment dont il était l'expression la plus simple et la plus directe. Le vers subsistait, mais plié, assoupli, étiré, réduit, en un mot, au service du sentiment, dont il devait reproduire les moindres nuances par sa docilité, sa plasticité, sa flexibilité, son humilité, son intimité, au lieu de cet orgueil et de cet apparat que lui donnaient les Parnassiens, qui faisaient défiler leurs idées entre la double rangée de ses trompettes.

Voilà où est l'originalité profonde de la réforme verlainienne, mais son art poétique ne dépassait pas la poésie lyrique. Or, la poésie lyrique ne représente qu'une part de la poésie. Aussi bien n'était-il qu'un poète lyrique, c'est-à-dire un poète incomplet et qu'on ne peut donc, en aucune façon, mettre sur le pied des grands poètes modernes : Dante, Shakespeare, Milton, Corneille, Racine, La Fontaine, Gœthe, etc., qui ont construit des monuments grandioses, orgueil de la civilisation, et qui furent aussi

les meilleurs lyriques de leur temps. Il est bon de rappeler, en passant, cette vérité à une époque qui manque si souvent de mesure dans l'admiration comme dans la dépréciation.

Verlaine fut non seulement un rénovateur de la poésie lyrique, mais en même temps il dota la littérature catholique française de poésies d'un sentiment aussi juste que profond et pénétrant. Personne depuis longtemps n'avait su exprimer comme lui le repentir, l'humilité, la foi tendre et confiante, le joyeux amour de Dieu. Il a vraiment retrouvé quelque chose de l'accent des premiers franciscains ou plus exactement des foules du moyen âge touchées par le souffle franciscain et initiées au doux Evangile de la Pénitence et du Pardon. Il n'y manque que ce tendre délire, ces suaves divagations, cette sorte d'ivresse amoureuse de l'âme éprise de Dieu, qu'on voit dans les cantiques des pauvres d'Assise, ces divins jongleurs et troubadours de l'ascétisme. Mais il a rendu vraiment avec une exquise fraîcheur certaines résonances de l'âme, visitée et touchée par la la grâce ; il l'a fait avec une adorable gaucherie d'expressions, qui était suprême effet de l'art, car il ne faut pas s'y tromper, à côté de trouvailles spontanées, il y a des morceaux dans *Sagesse* qui lui ont coûté beaucoup d'études et de travail. Plusieurs sont des traductions, des paraphrases, des adaptations de *l'Imitation* ou de la Liturgie, sans parler du fameux fragment de Dante :

Telles quand des brebis sortent d'un clos. C'est une
Puis deux, trois. Le reste est là, les yeux baissés,
La tête à terre, et l'air des plus embarrassés,
Faisant ce que fait leur chef de file : il s'arrête,
Elles s'arrêtent tour à tour, posant leur tête
Sur son dos, simplement et sans savoir pourquoi.

Verlaine, en écrivant *Sagesse* et plus tard *Amour*, fut sincère et émouvant, parce qu'il était ému, il n'en faut pas douter.

Mais il faut aussi prendre garde à ne pas aller trop loin. Verlaine a écrit d'admirables vers catholiques, c'est entendu ; il en a écrit aussi parallèlement (tel est même le titre d'un de ses livres postérieurs à *Sagesse*), et peut-être en même temps, d'autres passablement dévergondés et libertins. Sa conversion a été suivie de lourdes rechutes. L'Enfant prodigue est retourné plusieurs fois à la porcherie et à l'ordure érotique. Et je comprends que certains catholiques le trouvent compromettant. Cela ne retire rien à la beauté de ses poésies mystiques, mais son catholicisme reste bien souvent sujet à caution. En faire notre grand poète catholique, c'est le présenter au public comme une gloire catholique, un peu comme une sorte de Père de l'Eglise. Un si rare honneur exige d'être acheté d'un peu de sainteté, ou sinon de sainteté, du moins d'une inattaquable dignité de vie. Ce n'est guère le cas, on l'avouera.

Ajoutons que s'il a enrichi la poésie catholique de quelques délicieuses séquences, antiennes et proses rimées, qui, dans leur français, font écho à celles

du latin mystique de la liturgie, il n'est pas le seul poète catholique de notre temps et qu'en dehors même de sa postérité intellectuelle, en dehors des charmants bafouillages de Péguy, en dehors des Claudel et des Jammes, il y a eu, il y a encore d'admirables poètes catholiques, ne fût-ce que ce robuste et souvent exquis Paul Harel, bien connu des lecteurs du *Correspondant*, n'est-ce pas, Bremond ? n'est-ce pas, Ageorges ? n'est-ce pas, Maurice Brillant ?

Je dis cela, parce qu'il est nécessaire de le dire, parce qu'il n'est pas juste que les ouvriers de la onzième heure fassent oublier les probes ouvriers qui ont commencé leur tâche au lever du jour; parce qu'il ne faut pas que les catholiques s'habituent à ne recevoir leurs gloires que sur la désignation de leurs adversaires et ne reconnaissent de talent qu'à des convertis.

Les catholiques manquent vraiment trop, dans ce domaine, d'une direction ferme et éclairée. Ils font un peu trop souvent l'effet d'un troupeau ahuri, débandé, qui s'affole, ou de gens qui ont peur d'être en retard et que cette peur même dénonce.

Personne plus que moi n'a tenu à rendre justice aux symbolistes et aux écoles nouvelles. Cela m'était d'autant plus aisé que je débutai dans leurs rangs et participai à leurs efforts et à leurs enthousiastes espoirs. Il y a trente ans que je connais les vers de Verlaine et que je les admire, j'ai aimé tendrement Mallarmé, je continue à considérer Henri de Régnier comme un grand poète, le plus grand de ma généra-

tion, quoi qu'en puissent penser quelques agités ; j'ai été des premiers à goûter Francis Jammes et n'ai pas été le dernier à reconnaître la singulière maîtrise de Claudel. Mais je ne puis perdre mon sang-froid et ma raison ; je veux savoir où tout cela nous mène : je me refuse à souscrire à l'incohérence, je pense à hier et je pense à demain. Je ne veux pas qu'aujourd'hui me les cache. Et je m'efforce de situer chacun dans la perspective de l'histoire.

Si j'examine le cas de Verlaine, je constate d'abord qu'il ne fut qu'un poète lyrique. C'est donc comme poète lyrique que je le compare à la série de ses prédécesseurs. Il n'a ni l'étendue de génie de La Fontaine, ni l'art puissant de Villon, mais il est de leur lignée. Il n'a pas le don de l'image, sa langue est nue, « povrette et ancienne », peu colorée, mais souple et musicale, et il a le don suprême, celui de l'émotion, sans parler d'une verve caustique et d'un humour fort plaisant. Au milieu du Parnasse, il dresse une figure malgré tout un peu indécise. Les plastiques, les coloristes y avaient du reste pris le dessus ; ses vers faisaient penser soit à du Sully-Prudhomme moins soutenu, plus lâché, soit encore à un reflet un peu capricieux de Banville, d'un Banville plus lunatique. On s'était habitué peu à peu à le reléguer parmi les Valade et les Albert Mérat, dont on le distinguait à peine. On lui reconnaissait du talent, un talent assez particulier, mais qui probablement n'avait pas assez de relief pour s'imposer à l'attention du grand public. Puis il s'était éloigné,

on avait fini par le perdre un peu de vue, et il avait si mal tourné qu'on aimait autant n'y plus penser. Il avait naufragé dans de tristes histoires, il avait fait de la prison ; il avait disparu de longues années. Ce n'était plus qu'une épave.

A la vérité, il aurait fort bien pu en rester là, ne pas percer le brouillard qui cachait son visage et son talent ; car le talent n'est rien, sans l'événement qui le consacre, sans cette espèce de désignation solennelle qui, un beau jour, vous marque au front et fait de vous un prophète.

Tant que le talent n'est pas reconnu publiquement, il n'est qu'une promesse et une espérance souvent illusoires. Mais à dater du jour où une personnalité comme celle de Verlaine est proclamée supérieure, il se produit dans l'opinion un déplacement général des valeurs, une véritable révolution intellectuelle ; l'esthétique change de direction. Ce que l'on considérait comme le principal devient le secondaire, ce qui paraissait l'accessoire devient tout à coup l'essentiel. Toutes les destinées littéraires sont arrêtées, toutes les cotes révisées.

Dès ce jour, la décadence commença pour le Parnasse. Tel fut l'événement. Il fut considérable et grandit à proportion la figure de Verlaine et la signification historique de sa poésie.



Ceci se passa vers la fin de l'année 1885. Hugo était

mort depuis quelques mois, et, je l'ai dit, son époque avec lui. Un grand frémissement agissait la jeunesse littéraire, dont une des premières manifestations était la naissance du *Chat Noir* avec sa fantaisie si joliment railleuse. Un vent d'irrévérence passait.

Ce fut vers ce temps que commença à apparaître dans les cafés du quartier latin, un homme étrange, vêtu d'un éternel macfarlane, qui élargissait encore ses larges épaules, surmontées d'une tête lippue, terminée par l'énorme dôme d'un front proéminent, bosselé, à l'ombre duquel luisaient par instant, au-dessus d'un nez camard, des yeux un peu bridés de Mongol. Une barbe de chèvre achevait le visage. C'était la tête classique du faune camard ou encore celle si fameuse de Socrate. Le personnage était, à l'apéritif, le plus solide et le plus persévérant des buveurs. Sa physionomie mobile passait de la gaîté silencieuse à une profonde tristesse. Des jurons retentissants sortaient de sa bouche, aussi prompte à exprimer la colère que l'apaisement malicieux. De temps en temps, on le voyait écrire des vers. Il y avait de bonnes raisons pour qu'on ne l'eût pas vu plus tôt. Et d'abord il sortait de prison. Il avait subi deux condamnations, dont l'une, en Belgique, à deux ans d'incarcération. Il n'était, du reste, guère revenu à Paris depuis la Commune, à laquelle il était vaguement suspect d'avoir participé.

On sut bientôt qu'il était poète, qu'il avait été déjà un peu en vue dans les dernières années de l'Empire, qu'il avait écrit un assez joli recueil inti-

tulé les *Fêtes galantes*, mais ses anciens compagnons du Parnasse n'aimaient guère qu'on leur parlât de ce triste déchu, qui finissait maintenant en poivrot et dont la rencontre pouvait faire penser que la poésie amenait de bien vilaines fréquentations.

Lui-même évitait ses anciens amis. Il venait de publier chez Vanier une plaquette intitulée *les Poètes Maudits*, suite de quelques brèves monographies de curieux inconnus, pleins d'un bizarre lyrisme, et parmi lesquels il se rangeait sous l'anagramme aisément reconnaissable de « Pauvre Lélian ». Il y avait là comme une évocation shakespearienne du « Poor Yorick » et comme une allusion infiniment mélancolique à une destinée digne des méditations de l'inquiet Hamlet.

On conçoit combien tout ce romanesque était propre à intriguer, puis à passionner une jeunesse ardente et plus portée au rêve qu'à l'action.

Bientôt certaines petites pièces de vers circulèrent, où toute la tristesse humaine semblait condensée :

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.

Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

On se murmurait encore les deux vers fameux :

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville !

On savait par cœur la plainte de Gaspard Hauser :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi,
Et très brave, ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

Qui vouliez-vous qui résistât à cette poésie si

neuve, si humaine, si simplement poignante? Et quels étaient les misérables qui, connaissant un poète capable de tels accents, avaient soigneusement tenu son œuvre sous le boisseau? Ah! on allait leur secouer leurs alexandrins de fer-blanc, à ces pontifes du Parnasse si altiers et si dédaigneux du pauvre monde!

Et ce même Verlaine semblait réunir en lui les deux extrémités de l'âme humaine: nul depuis le moyen âge n'avait comme lui chanté l'Eucharistie, Jésus et la Vierge Marie. C'était un converti, ce qui ne l'empêchait pas de donner avec entrain dans la plupart des péchés capitaux et de mélanger, de la façon la plus savoureuse, la plus pittoresque, les larmes de la pénitence à celles de l'ivrognerie; bref, l'homme complet, doublé d'un grand artiste, étoffé d'une forte culture et d'un savoir étendu. Avec cela d'une fantaisie qui éclatait en boutades les plus spirituelles du monde.

On se répétait ses mots, on se racontait ses impayables aventures.

A quelqu'un qui lui conseillait de brosser un peu plus souvent ses vêtements, il avait répondu : Je ne suis pas mon domestique ».

Les poètes belges lui avaient préparé une série de conférences en Belgique. Tout le public le plus choisi s'y était donné rendez-vous et attendait l'arrivée du grand homme. Cependant l'heure passait et Verlaine n'arrivait toujours pas. Qu'avait-il bien pu devenir? Les organisateurs inquiets s'interrogeaient. L'un dit :

« Il doit être dans quelque café. » On part à sa recherche et on ne tarde pas à le découvrir dans un estaminet voisin. On se plaint de son inexactitude, on lui remontre que le public l'attend. Il répond : « Je me suis bien présenté à la porte de la salle, à l'heure dite, mais on m'a refusé l'entrée. »

On se récitait son sonnet à Coppée où il représentait le poète des « humbles » reposant

sur le sein de Lemerre
Comme au sein d'Abraham les justes d'autrefois,

et où, comparant sa misère aux délices dont jouissait son ami, il ajoutait :

Moi, ma gloire n'est qu'une humble absinthe éphémère,
Prise en catimini, de peur des trahisons,
Et si je n'en bois pas plus, c'est pour des raisons.

Tout cela ravissait la jeunesse et parlait aux imaginations romanesques. Enfin on était en présence d'un poète, qui était une nature, une figure d'un relief inoubliable, et non d'un correct et habile versificateur bourgeois.

Telle était la légende. La réalité était plus simple et plus triste.

*
**

Le père de Verlaine avait été capitaine d'artillerie ; son fils naquit à Metz, le 27 janvier 1844, au hasard de la vie de garnison. Les parents étaient originai-

res des provinces du Nord : le père, Wallon français, la mère des environs d'Arras. Ils possédaient une assez gentille fortune, compromise en partie par de malheureuses spéculations, mais s'élevant encore, à la mort du père, à dix ou douze mille livres de rente. Paul reçut, à l'institution Landry et au lycée Bonaparte, aujourd'hui Condorcet, une solide éducation classique. Presque au sortir du collège, il entra comme expéditionnaire à l'hôtel de ville et commença une carrière de bureaucrate poète, qui promettait d'être la plus tranquille et la plus heureuse du monde. Il fut, je l'ai dit plus haut, avec Coppée, Mendès, Heredia, X. de Ricard, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Ed. Lepelletier, Mérat, Valade, un des fondateurs du Parnasse. Dès son premier recueil de vers les *Poèmes saturniens*, il affirma une assez vigoureuse personnalité poétique. Ce titre prouvait qu'il attachait déjà de l'importance à l'astrologie, se croyant né sous le signe de Saturne aux malignes influences.

Tout alla cependant assez bien pour lui jusqu'aux approches de la guerre de 1870. Même il lui arriva à lui, qui se pensait si laid et si peu aimable, de faire un mariage d'amour. Il épousa la demi-sœur du compositeur Charles de Sivry, mademoiselle Mauté de Fleurville. Il pouvait apparaître à une jeune fille intelligente comme un assez brillant parti. Vite pourtant se manifesta la tare par où allait être rongée sa destinée : Paul Verlaine buvait; son excellente mère avait dissimulé le mal, mais il lui arrivait

fréquemment de rentrer ivre. Le mariage ne l'avait pas changé. Lui-même sentait la gravité de son cas, il avait de profonds repentirs, mais devant la tentation, il était sans forces. Ce sentiment le rendait tantôt désolé, tantôt violent. Tous ses vices, plutôt cérébraux et imaginatifs, se développaient d'une façon effrayante sous le fouet de l'alcool et révélaient ce qu'il y avait en lui d'anormal, ce qu'annonçaient déjà cette tête étrange, disproportionnée et douloureusement inquiétante, ce front trop vaste pour n'avoir pas des cachettes où hospitaliser mille bizarreries.

Dès les premiers jours du mariage, il y eut des scènes telles que madame Paul Verlaine et la famille Mauté envisageaient déjà les moyens de le rompre. Tout de suite le malheureux fut jugé et irrévocablement condamné par sa femme, qui ne s'était pas mariée pour soigner un malade, parfois répugnant et dangereux, mais pour mener l'agréable existence d'une petite bourgeoise mondaine, tenir salon littéraire et briller aux côtés d'un mari respecté et célèbre. Elle conclut qu'il y avait eu maldonne et que cela ne pouvait continuer ainsi. Seulement il fallait patienter, mener adroitement les choses, car il y avait un enfant et il fallait que Verlaine mît assez de torts de son côté, pour être condamné à fournir une pension à sa femme. Évidemment, cette femme, qui profita de la loi du divorce pour se remarier du vivant du premier mari, n'appartenait pas à notre société chrétienne. Verlaine, trompé par les apparen-

ces, ne manqua pas de se donner autant de torts qu'il en fallait. Et d'abord il eut celui de rester au service de la Commune et de ne pas obéir à l'ordre de M. Thiers, enjoignant à tous les employés de la Ville et de l'État de quitter Paris révolté et de se rendre à Versailles. Quelle considération le détermina à agir ainsi? Il est assez difficile de le savoir. Fut-ce une sympathie secrète pour le mouvement révolutionnaire? Céda-t-il à l'entraînement de certaines amitiés et camaraderies? Ou plus simplement n'y eut-t-il que de l'apathie dans son cas et, hésitant entre deux tendances, choisit-il celle qui lui coûtait immédiatement le moindre effort, qui était de rester où il était ? Je suis porté à croire qu'il y eut à sa fatale attitude les trois raisons réunies, mais que son incurable négligence native fut le poids qui fit pencher la balance.

Toutefois, son rôle dans la Commune ayant été nul, personne ne songeait à l'inquiéter. Néanmoins, après la répression de 1871, il n'osa plus retourner à son bureau et renonça à son emploi. Il en résulta non seulement qu'il perdit cette petite source de revenus, mais qu'il profita de sa liberté reconquise pour s'adonner à son vice favori. Il s'habitua de plus en plus à passer ses journées et une partie de ses nuits au café. Plus il se sentait coupable, plus il cherchait à s'étourdir et à noyer ses remords dans la boisson.

A ce moment pénétra chez lui le personnage diabolique qui devait l'arracher pour toujours à la vie régulière et le jeter hors du chemin de la raison. Il

était en correspondance depuis quelque temps avec un poète inconnu, mais plein d'un singulier génie, qui lui écrivait de Charleville et qui l'intriguait fort. Ce poète était un enfant de seize ans, Arthur Rimbaud. Le voici, maintenant, qui arrivait avec l'invasion allemande, ayant cheminé entre les lignes des armées ; il arrivait comme un dernier fléau, comme une force mise en marche par l'ébranlement de la guerre, se croyant appelé par des voix, comme Jeanne d'Arc. C'était une âme de glace et de feu, un illuminé volontaire, un visionnaire à froid, un gamin, qui était allé au fond de tous les vices, qui savait tous les sarcasmes et qui, ayant épuisé de bonne heure tous les péchés de l'esprit, avait des lucidités effrayantes. Il allait devant lui, cherchant une proie. Au physique, un long et pâle adolescent imberbe, l'allure d'un échappé de maison de correction. Violent, brutal, cynique, implacable à lui-même et aux autres, vivant son rêve mobile en dehors du temps, haïssant toutes les contraintes sociales, ne respectant rien ni en lui-même ni chez les autres, il devait vite oublier la poésie, dont il avait fait jaillir d'étonnantes étincelles, courir l'Afrique, se faire négrier, s'improviser marchand, ingénieur, planteur, diplomate en Abyssinie et finir à trente ans d'un vulgaire accident, à l'hôpital de Marseille.

Voici ce que Rimbaud écrivait sur lui-même :

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite et la maladresse dans la lutte. Je trouve

mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps.

D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège, — oh ! tous les vices, colère, luxure, — surtout mensonge et paresse.

J'ai horreur de tous les métiers. La main à plume vaut la main à charrue...

... Sans me servir pour rien de mon corps, et plus oisif qu'un crapaud, j'ai vécu partout.

... Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure.

... Encore tout enfant, j'admirais le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne, je flairais sa fatalité dans les villes. Il avait plus de force qu'un saint, plus de bon sens qu'un voyageur...

Sur les routes, par des nuits d'hiver, sans gîte, sans habits, sans pain, une voix étreignait mon cœur gelé : « Faiblesse ou force : te voilà, c'est la force. Tu ne sais ni où tu vas, ni pourquoi tu vas ; entre partout, réponds à tout. On ne te tuera pas plus que si tu étais cadavre ».

Telles étaient les idées avec lesquelles s'était mis en route ce brillant rhétoricien, devenu, par sa seule volonté, un chemineau sinistre, uniquement dans le dessein d'essayer sur le monde les forces du mal, pour contenter son impulsivité et occuper le vide de son âme.

A seize ans, il avait écrit, pour s'en débarrasser sans doute et n'en avoir plus le tourment, des pièces de vers d'une extraordinaire maîtrise, à côté d'autres qui étaient simplement extravagantes, mais il ne

croyait à rien, pas même à la poésie. La vie lui apparaissait comme un rébus, dont il ne pénétrait pas le sens. Il remplissait son rébus, voilà tout, préoccupé de ce que tout cela pouvait bien signifier. Il se disait qu'il devait y avoir une clef, il cherchait la clef, il cherchait « la formule ».

En attendant, voici de lui un petit chef-d'œuvre de réalisme et d'émotion : *Les Effarés* !

Noirs dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leurs culs en rond,

A genoux, cinq petits, — misère !
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond.

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair.

Ils écoutent le bon pain cuire.
Le boulanger au gras sourire
Grogne un vieil air.

Ils sont blottis, pas un ne bouge
Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein.

Quand, pour quelque médianoche
Façonné comme une brioche,
On sort le pain,

Quand sous les poutres enfumées
Chantent les croûtes parfumées
Et les grillons,

Que ce trou chaud souffle la vie,
Ils ont leur âme si ravie
Sous leurs haillons,

Ils se ressentent si bien vivre
Les pauvres Jésus pleins de givre,
Qu'ils sont là tous,

Collant leurs petits museaux roses
Au treillage, grognant des choses
Entre les trous,

Tout bêtes, faisant leurs prières
Et repliés vers ces lumières
Du ciel rouvert,

Si fort, qu'ils crèvent leur culotte
Et que leur chemise tremblote
Au vent d'hiver.

Avoir écrit de pareils vers, avec des centaines d'autres, — quelques-uns purs et brillants comme de l'André Chénier, — et les avoir publiés à seize ans; avoir clos cette œuvre extraordinaire à dix-neuf ans et passé à d'autres distractions, cela constituait véritablement un phénomène.

Et s'il écrivait ainsi, on devine, quand il lui plaisait de parler, ce qui devait jaillir d'éclairs de génie de cette tête volcanique à l'imagination sans frein et quel effet Rimbaud, ce logicien de l'incohérence, dut produire sur l'imagination naïve et ardente de Verlaine, ce grand primitif extérieurement façonné à la moderne, mais docile aux impressions comme un

moujik de Tolstoï, du Tolstoï de la *Puissance des Ténèbres*. Rimbaud apparut à Verlaine tel qu'un jeune et irrésistible démon. L'impulsivité neuve et sauvage du gamin rencontrant l'impulsivité sommeillante et molle de Verlaine, il n'y avait pas à douter du résultat : Verlaine serait emporté et désorbité à jamais par cet être cométaire.

Verlaine, je l'ai dit plus haut, était au fond un anormal, non qu'il y ait lieu, je pense, de croire chez lui aux mœurs exceptionnelles que lui prêtait la légende. Lepelletier, qui le connaissait bien, proteste à ce sujet. En disant anormal, je veux simplement indiquer qu'il était peu fait pour la vie de famille, qu'il lui arriva, au contraire, fort bien de s'accommoder de la vie en communauté avec des religieux, des prêtres, à plus forte raison avec des camarades, surtout des jeunes gens, pour qui il éprouva souvent de ces amitiés exaltées, un peu romanesques, comme en fait naître parfois la vie de collège. En général, ce genre d'amitié ne survit pas à l'adolescence. Verlaine, à cet égard, en resta, toute sa vie, à l'enfance. On peut dire qu'il y eut chez lui, sur ce point, comme un arrêt de développement physiologique ou mental.

Il s'éprit, se toqua de Rimbaud, au point de ne plus pouvoir se passer de sa compagnie, et quand il lui fallut choisir entre sa femme et Rimbaud, il n'hésita pas à déserter le domicile conjugal, pour courir les aventures avec ce terrible garnement. Ils partirent tous les deux pour Londres, où ils vécurent

ensemble de longs mois. Et cependant Verlaine aimait profondément sa femme, il la regretta jusqu'à la fin, il ne cessa d'espérer qu'elle consentirait à reprendre la vie commune, il ne put se résigner à l'avoir perdue pour toujours; il ne parvint jamais à comprendre qu'avec un pareil coup de tête il avait fait de l'irrévocable.

Quelques mois après, las de la tyrannie de Rimbaud, il se résolut, dans l'espoir d'une réconciliation avec sa femme, à rompre avec celui-ci. Il eut recours à son procédé ordinaire, il s'enfuit et abandonna le jeune homme, qu'il laissa sans un sou.

Arrivé en Belgique, il apprit que tout était fini entre sa femme et lui. Ainsi il avait inutilement perdu son ami. Dans sa détresse, il le rappela auprès de lui. Mais Rimbaud n'avait pas pardonné. Une explication violente s'ensuivit. Verlaine, à bout de nerfs et sous l'influence de l'alcool autant que de la colère, poursuivit jusque dans la rue, avec un revolver, Rimbaud qu'il blessa à la main.

L'affaire alla devant les tribunaux belges, auprès desquels affluèrent les plus mauvais renseignements et qui, mal impressionnés surtout par la réputation d'ancien communard pesant sur l'inculpé, furent impitoyables et le condamnèrent à deux ans de prison cellulaire.

Il fut un prisonnier modèle; là il eut tout le loisir de repasser les erreurs de sa vie et de se repentir. Les souvenirs de sa première communion lui revinrent; il se confessa, pleura amèrement ses fautes et

tendit vers Dieu et la Vierge Marie ses bras suppliants d'enfant prodigue, acceptant, sans murmure, sa peine en expiation. Ce fut alors qu'il composa son plus beau livre : *Sagesse*, qui est aussi l'un des plus beaux livres de vers chrétiens qui aient été écrits dans notre langue. Après sa libération, un autre livre continua *Sagesse*. Ce fut *Amour*.

Pendant quelques années il entreprit louablement de se refaire une existence et de persévérer dans sa voie de converti. Il fut quelque temps professeur dans une institution libre à Rethel. Là, il vivait avec des ecclésiastiques et se trouvait très heureux en leur compagnie.

Bientôt son inquiétude le reprit ; il rêva d'agriculture :

*O fortunatos nimium sua si bona norint agricolæ !*

Il acheta une ferme et, ainsi qu'il fallait s'y attendre, aux champs, il retrouva le cabaret et son état devint pire que le premier. Il acheva à peu près de ruiner sa pauvre mère, qui finit par avoir peur de ses violences d'alcoolique et se sépara de lui. Il la menaça ou même la frappa et fut condamné, de ce chef, à un mois de prison.

C'est à la suite de ce dernier avatar qu'il revint à Paris, en juillet 1885 ; et qu'il y connut avec la gloire les dernières déchéances.

Il y vécut encore onze ans, célèbre, admiré, fêté, misérable, escorté de poètes, d'étudiants et d'horribles ribaudes. Il mourut chez une de ces dernières,

Eugénie Krantz. Au moment où il venait d'expirer, un Anglais demanda à acheter, en souvenir du grand poète, le dernier porte-plume dont il se fût servi et le paya un louis.

Aussitôt la Krantz courut en acheter une grosse, avec l'espoir de les vendre aux amateurs, chacun comme le dernier. J'ignore si la spéculation eut le succès qu'elle en escomptait.

Les funérailles du poète furent imposantes. Des discours y furent prononcés par Barrès, Mallarmé, Moréas, Coppée, Mendès ; chacun d'eux essaya de fixer la signification de ce grand nom et de cette œuvre.

La même question se pose aujourd'hui. Il n'est pas douteux que la place de Verlaine ne soit très grande dans la poésie contemporaine, dans la poésie lyrique de ces trente dernières années, à laquelle il a presque exclusivement donné le ton. Tout ce qui n'est pas verlainien procède des anciennes écoles. Il y a solidarité totale entre la poésie à la mode et la poésie de Verlaine. Si l'une venait à subir une éclipse, ce serait le signal d'un changement profond dans les idées et le prélude de l'effondrement de l'autre. Toute une génération, celle qui domine actuellement, a donc le plus grand intérêt à veiller au culte et à la gloire de Verlaine. La plupart de ceux qui ont trente ans aujourd'hui en ont reçu l'empreinte indélébile ; ils ne changeront pas aisément le pli de leur esprit. La poétique de Verlaine se confond presque avec le rythme de leur respiration et le battement de leur

cœur. Elle leur est devenue une seconde nature, bien plus encore qu'à leurs aînés, qui, eux, s'ils furent séduits par l'homme, en qui ils trouvaient réalisées certaines de leurs aspirations, avaient cependant eu d'autres maîtres.

La caractéristique de cette poésie a été surtout la note plaintive et mélancolique :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire...

L'intimité, l'accablement de l'âme, la rêverie, le renoncement, une certaine inertie. Elle a donné d'admirables formules pour la vie simple et résignée, telles que celle-ci :

La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles
Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour.

Elle convenait à des gens dont l'horizon s'était subitement rétréci et à qui, les grandes ambitions patriotiques étant subitement interdites, il ne restait plus qu'à se replier sur eux-mêmes.

Ce fut la poésie de la défaite, ce qui n'empêche pas Verlaine d'avoir été jusqu'au bout inébranlable dans son amour pour la France, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les vers qu'il adressa à Metz, sous le titre impropre d'*Ode à Metz*, et dont voici quelques-uns :

O Metz, mon berceau fatidique...
Patience encor, bonne ville,
On pense à toi, va, sois tranquille.

On pense á toi, rien ne se perd
Ici, des hauts pensers de gloire,
Et des revanches de l'histoire.
Et des sautes de la victoire,
Médite à l'ombre de Fabert,

Patiente, ma bonne ville,
Nous serons mille contre mille,
Non plus un contre cent bientôt !

Il y a là une émotion familière et filiale qui exclut implicitement le titre d'Ode, ce titre comportant un agencement spécial, une pompe cérémonielle, c'est-à-dire ce que Verlaine appelait de la littérature. Mais l'ode, c'est de la littérature à déploiement de pompe et à grand apparat. Qui dit, en effet, hymne, ode, cantate dit quelque chose de rituel, de savant, de traditionnel, d'extérieur et non d'intime et de naïf. L'ode relève essentiellement de la littérature.

Il est permis de se demander si la poésie verlainienne survivra longtemps à la victoire, si elle suffira à alimenter des âmes que la nécessité même va tourner vers l'action et qui auront repris tout le sentiment de leur force.

Ce n'est guère vraisemblable. Je crois que, dans quinze ans, nous verrons se lever des générations viriles, rieuses, aux yeux clairs et qu'intéresseront plutôt les fortes et belles constructions à la française, idéales images de leur activité méthodique. Je crois qu'elles trouveront à cette poésie, si admirée aujourd'hui encore, une odeur de moisissure et de cave. Elles réclameront plus d'air, plus de lumière, plus

de gaîté, plus de santé. Elles se lasseront de cette poésie de prison et de ces fleurs d'hôpital, de cette poésie de dégénérés supérieurs, de cette sensibilité exaspérée d'intellectuels malades et d'éternels velléitaires.

Et l'éclipse durera jusqu'aux jours où la lassitude et la tristesse reviendront. Verlaine ressucitera-t-il alors et jusqu'à quel point sa poésie, devenue archaïque par son imprécision même, plaira-t-elle encore ? C'est difficile à prévoir.

Il y a un tel danger à sortir de la grande voie romaine de littérature traditionnelle et monumentale, faite vraiment pour les peuples bien plus que pour les individus !

Il semble pourtant qu'il en restera assez pour maintenir autour du nom de Verlaine une immortalité de second plan et une belle place dans les Anthologies.

# L'ÉCOLE SYMBOLISTE ET SES DOCTRINES

M. Haraucourt partait récemment en guerre contre l'école symboliste, dans laquelle il voyait une inspiration antinationale. Je ne puis me résoudre à partager ses fureurs, ni à condamner un mouvement littéraire auquel ma jeunesse doit tant de purs espoirs et de nobles rêves. Dieu ! que le monde était beau vers 1891, lorsqu'apparurent ces chevaliers du songe, Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin, tels Gauvain et Lancelot du Lac « rouge encore du baiser de la Reine ! » On ne savait rien de ces nouveaux chanteurs, si ce n'est qu'à leurs noms aux syllabes élégantes, métalliques et glacées se mêlaient des titres de poèmes aux résonances profondes et des vers pleins de mystérieux échos. Au pied de la montagne Sainte Geneviève, un fils de Théocrite et de Bion, Jean Moréas d'Athènes, aux yeux de faucon,

aux lèvres saignantes, aux fines mains de demoiselle, tête et corps nerveux de condottiere à la haute stature, et pareil à son compatriote le poète Marulle, qui suivit Charles VIII au delà des monts et fut pleuré par l'Arioste, Jean Moréas, comme un Grec du temps de Louis XI, venait s'entretenir dans les travernes et tripots du Quartier latin avec l'ombre de Villon, qu'on croyait ressuscité sous la tête socratique de Paul Verlaine. Parfois, un autre prince de la jeunesse, Maurice Barrès, svelte, inquiétant et énigmatique, souriait à leur conversation.

Au pied de l'autre montagne parisienne, tout en haut de la rue de Rome, le plus beau des joueurs de songes, Mallarmé, réunissait chaque soirée du mardi, tous ces chevaliers et tous ces harpeurs et lui-même, comme s'il eût tenu la grande harpe, pendant que tous se taisaient pour l'écouter, il commençait une si belle chanson que Tristan en eût oublié, chaque fois, pour l'entendre, jusqu'à la voix et jusqu'au regard de la blonde Iseult.

J'ignore, écrivait dernièrement Henry Bidou, quelle est la plus récente mode au pays des poètes. Il y a une vingtaine d'années, on était d'accord à tenir le vers une chose en soi vivante par la vertu des syllabes ; c'était une sorte d'être, dont le cœur battait d'un mouvement rythmé comme le cœur humain. Cet être avait cent visages ; tantôt il était fluide et doux et presque incertain et confondu dans l'air tantôt il était dru et fort ; mais toujours une puissance mystérieuse, une cohésion intérieure lui conféraient un nouveau pouvoir ; fait de mots plus sonores et plus purs, il les embellissait

encore ; il avait le je ne sais quoi de surnaturel et figurait le messager d'un pays inconnu. Car l'art est nécessairement une magie et tout ce qui n'est pas plus fort que la vie n'est pas de l'art. Un paysage immense tient dans un vers de Mallarmé; un monde enchanté surgit d'une seule petite odelette d'Henri de Régnier ; et il y a des vers de Moréas si purs que tout semble s'apaiser autour d'eux.

Voilà une page vraiment exquise. C'était sur ce ton, avec ce choix de mots purs et discrètement sonores, avec ces mêmes images que nous parlait l'enchanteur. J'y reconnais son tour d'esprit et la forme brillante de ses idées, qui entraient en nous comme des apparitions « coiffées d'un chapeau de clarté. » M. Henri Bidou, en évoquant nos sentiments d'alors, a évoqué Mallarmé lui-même qu'il n'a peut-être jamais connu.

Cet amour du beau vers en soi n'est cependant pas ce qui caractérisa spécialement ma génération, qui fut celle des symbolistes. La recherche du beau vers fut plutôt le fait des Parnassiens. Nous demandions aux vers la clef d'or qui nous ouvrirait les portes du rêve. Le symbolisme, ce fut surtout l'entrée du rêve dans la littérature, ce fut le retournement du regard du dehors au dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme en une eau endormie, notre oreille tendue à des musiques singulières qui montaient de nous et dont les rythmes ne ressemblaient guère aux rythmes accoutumés des Parnassiens, lesquels, si bien scandés, nous semblaient réglés comme des marches militaires.

L'époque n'était pas gaie. L'action y était prosaïque et l'immonde et plat naturalisme avait achevé de nous en dégoûter.

Le Parnasse avait bien fourni quelques grands poètes : Leconte de l'Isle, Théodore de Banville, Heredia, Sully-Prudhomme, mais ces orfèvres ne nous avaient rien laissé à faire. Leurs disciples ne semblaient plus exécuter que leurs pastiches.

Il y avait bien, çà et là, quelques petits courants qui paraissaient se former. Des poètes naturistes et géorgiques, des paysans la plupart, Paul Harel, François Fabié, Gabriel Vicaire, appliquaient, sans s'être concertés, la perfection parnassienne à des visions rustiques, animées parfois d'un sentiment et d'un rayon virgiliens et s'élevaient, sans bruit, jusqu'à la grande poésie.

Maurice Rollinat chantait les *Névroses* et donnait un instant le frisson à Paris, Jean Richepin entonnait sa truculente *Chanson des gueux*. A l'enseigne gothique du Chat Noir, où tant de spirituelles fantaisies prenaient leur vol nocturne, Charles Cros interrompait ses géniales recherches scientifiques et enfermait dans son *Coffret de Santal*, à côté de verroteries sans valeur, deux petits poèmes ciselés en tercets d'une mélancolie exquisement rêveuse et d'une grâce immortelle. Rollinat et Cros étaient des précurseurs et des annonciateurs. Néanmoins, il y avait dans leur cas une manifestation d'histrionisme qui ne pouvait qu'être antipathique à la génération qui se levait.

Le symbolisme fut, en effet, une violente réaction contre tout ce qui l'avait précédé, une réaction pleine de colère contre tout ce à quoi la génération nouvelle se sentait impuissante et particulièrement contre le cabotinage personnel.

S'il n'y avait eu qu'une réaction, elle eût été passagère. Le symbolisme dura, parce qu'il tenait à des causes profondes, parce qu'il était la conséquence du désastre de 1870, la littérature et la poésie qui devaient germer de la défaite. Il s'est produit, en 1886, quinze ans après, comme le romantisme avait suivi de quinze ans la révolution et l'épopée impériale. Romantisme et symbolisme ont été deux réactions aristocratiques, l'une représentante d'une faction victorieuse; l'autre, représentante d'un groupe vaincu.

Tous les lettrés dont la formation intellectuelle était antérieure à la guerre persévèrent dans l'esprit qui avait précédé la guerre et achevèrent leur œuvre dans le sens où ils l'avaient commencée. Mais nous, notre esprit ne s'ouvrit à la connaissance que pour apprendre que nous étions vaincus. De la République, que nous n'avions pas vue si belle sous l'Empire et en qui nos prédécesseurs pouvaient chérir un rêve de leur jeunesse, nous n'avions rien à tirer. Elle nous apparaissait dans sa prose et son terre à terre quotidien. Ses victoires électorales étaient presque toujours remportées contre nous. Elle appelait progrès l'abaissement de notre idéal. Elle portait en elle le vice originel d'être

née dans la défaite, d'être le gouvernement d'une France humiliée et à peu près résignée.

Certes, les citoyens raisonnables, les cerveaux d'économiste pouvaient s'accommoder d'un tel état de choses et même y trouver des avantages. Mais les poètes? Les poètes, nés pour rendre les grands sentiments, pour amplifier les gloires, pour soulever les enthousiasmes, sont l'expression même de la vie collective de leur patrie. Celle-ci ne nous apportant plus de suffisants motifs d'espoir ou de fierté, nous nous étions repliés dans la vie intérieure et nous avions cherché dans le rêve une compensation aux tristesses publiques, ou plutôt nous avions partagé notre vie entre le rêve et l'âpre jeu de nos facultés critiques. Tous ceux qui se sont frottés à nous s'y sont piqués. Nous fûmes d'une génération très intelligente et qui, le sachant, se montra fort dédaigneuse, mettant entre elle et les autres la distance de son froid sourire.

Il est vrai qu'un symboliste qui fait tant que d'être sot l'est deux fois, car le symbolisme par lui-même n'est déjà pas toujours si raisonnable.

Ce fut vers 1886 que parut le manifeste où les jeunes poètes annonçaient leur intention d'opérer une révolution en poésie. Et comme quelqu'un, peut-être, avait qualifié de poésie de décadence leurs premiers essais, ils avaient vivement relevé le reproche et adopté, comme un programme, le mot dont on avait cru les flétrir. C'était cela. Ils étaient, ils voulaient

réellement être des décadents. Si l'épithète leur plut, c'est sans doute qu'ils songeaient aux beaux vers de Paul Verlaine :

Je suis l'Empire à la fin de la Décadence
Qui regarde passer les grands barbares blancs
En composant des acrostiches indolents...

Ce petit tableau si grandiose et si mélancolique de la fin de Rome avait dû être inspiré au poète par le souvenir des Prussiens envahissant la France élégante et affaiblie. C'est une grande tristesse qui essaie de se rendre supportable à elle-même en se transformant en vision d'art. Nos jeunes décadents s'introduisirent dedans et trouvèrent que de composer des hémistiches indolents, en regardant passer les barbares, était une assez bonne pose dans laquelle ils auraient assez aimé d'être peints pour la postérité. La plupart d'entre eux étaient encore des écoliers qui s'échauffaient la tête au Quartier latin, et j'en soupçonne même quelques-uns, comme René Ghil et Anatole Baju, d'avoir été de simples primaires. N'importe ! Il y avait là quelque chose, un premier indice d'un mouvement d'idées sérieux. Ces jeunes hommes ne reconnaissaient plus leur manière de sentir dans les livres des parnassiens et des naturalistes, et s'ils reniaient le dieu Hugo, ils vomissaient Coppée. Ils étaient exaspérés de la clarté d'une langue qui finissait par tout mettre sous le même jour trop cru, des grâces stéréotypées d'une prosodie qui cédait à tous comme une courtisane. Ils aspiraient à l'ombre, au

mystère, à l'obscurité; ils rêvaient d'une autre prosodie, plus gauche, mais plus ingénue. Ils voulaient des vers qui ne gardassent des anciens vers que l'âme subtile et délicatement sonore; des vers quasi-immatériels et qui ressemblassent à des incantations magiques, une sorte de musique abstraite, ne s'adressant plus à l'oreille mais à l'esprit directement, et capable de remuer, par de simples allusions, tout un monde d'émotions et de pensées.

Une pareille conception était peut-être bien une conception de décadence, puisque les grands poètes s'adressent à la nation tout entière, et que les œuvres qu'ils rêvaient d'écrire ne pourraient être comprises et goûtées que d'un très petit nombre d'initiés. Décadence ou début d'une littérature nouvelle, d'une littérature de surhommes (car si le mot n'existait pas encore, l'idée était dans l'air), peu importait: ils se contentèrent du nom de décadents, en attendant mieux.

A y bien réfléchir, ce mouvement, dont on commença par se divertir, était assez extraordinaire. Qu'un groupe d'hommes se fût levé, que les formules de la génération précédente ne satisfaisaient plus, cela se comprend; mais que ce même groupe eût vu clair si vite dans ses idées, au point d'en formuler ainsi l'énoncé, cela ne s'explique que parce que le programme était, en fait, déjà réalisé en grande partie par deux poètes de la génération précédente: Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé.

Le premier procédait visiblement de Banville, dont

la grâce fluide et spirituelle devait le séduire, mais il en différait par d'amusants caprices d'alcoolique, incapable de suivre trop longtemps la même idée et cédant à toutes les lubies. Paul Verlaine, à qui aucun secret de son art n'était caché et qui se savait les dons les plus merveilleux, ne se prenait cependant pas au sérieux. Il disait lui-même être né sous une maligne influence. En réalité, il était mené par tous les vices. Il était pour ces vices d'une faiblesse de mère; nul n'en pensait et n'en disait plus de mal, mais je crois qu'il n'eût pas fait bon tenter de les lui retirer; il les eût défendus comme une mère défend ses petits. Ils étaient sa famille, une famille qui le désespérait, qui l'avait conduit en prison et nombre de fois à l'hôpital, mais ils étaient si charmants et si forts! Il n'y avait pas moyen de leur résister. Une minute, il en pleurait; la minute d'après, il ne pouvait s'empêcher d'en rire. Pourtant ils lui avaient tout pris, son bonheur, ses biens, son honneur. Restait son talent, mais à quoi bon? Il en serait de son talent comme du reste, il n'en ferait rien. Il adorait les lettres, il adorait les vers, il adorait d'y rêver et d'en parler. En toute sorte de vers il n'y avait pas de connaisseur plus pénétrant ni plus fin. Rien ne lui en échappait. Il les voyait jusqu'à l'âme. Mais rien ne l'étonnait non plus. Et il n'y attachait pas plus de prix qu'il ne fallait. Il en commençait de beaux quand ça lui disait, puis intervenait le démon de la contradiction et de l'absurde, il gribouillait n'importe quoi pour finir, et avec la fermeté de Sgana-

relle il déclarait à ceux qui voulaient le croire que c'était parfait ainsi, tout joyeux de mystifier le monde et de penser qu'il en allait tirer « quelques argents » de son éditeur Vanier, avec qui il avait d'interminables discussions sur la valeur marchande de ses produits. Il se faisait l'effet alors d'être devenu un important négociant.

Mais justement il arriva que ces incohérences insouciantes, ce mélange de mystification et de sincérité, l'imprévu de sa fantaisie, ces rythmes baroques, ces vers boiteux, soupirants et comme blessés, qui étaient comme des pèlerins revenus du fond du passé et de son âme rêveuse et enfantine, il arriva, dis-je, que tout cela, sorti de ce poète retors et ingénument sournois, constitua à son insu une poésie nouvelle, une poésie vraiment humaine. La brièveté, qui n'avait été souvent chez lui que paresse, aboutissait à la sobriété dans l'émotion. Le poète n'appuyait pas, ne développait pas. Ce n'était qu'un trait, en passant, mais d'autant plus sûr et plus profond. Après tant de maîtrise, tant de pompe et tant de majesté, la petite chanson humble et brisée donnait une telle impression de fraîcheur et de pureté qu'elle fit un instant oublier tout le reste. Paul Verlaine assurément ne l'avait pas fait exprès, et il dut être le premier ébahi de son succès, qu'il devait juger n'avoir pas mérité. Il avait cru se jouer de la nature, et c'était la nature qui avait joué de lui.

Tout autre avait été Stéphane Mallarmé. Grand poète, — je n'hésite pas à lui donner ce nom à cause

de la qualité de son esprit, — doublé d'un grand spéculatif, il appartenait comme son contemporain Sully-Prudhomme, à la famille des poètes philosophes, avec cette différence que Sully-Prudhomme, plus bourgeois, était plus occupé des mystères du sentiment, et que Mallarmé, plus aristocrate, était plus intéressé par le mystère des idées. Tous deux traduisaient leurs conceptions en splendides et neuves images, Sully-Prud'homme en de petits poèmes, Mallarmé dans ses inoubliables causeries. Les vers de Mallarmé lui servaient, non à développer ses vues, mais à les appliquer. Il les composait, comme tous les poètes, pour donner une forme définitive à des impressions fugitives. Seulement, il avait horreur de la banalité et du déjà dit, et il s'efforçait de suggérer plus que de décrire. Ayant remarqué que certains mots, placés d'une certaine façon, avaient un pouvoir singulier d'évocation et faisaient rêver de choses très éloignées de l'objet dépeint, il substituait peu à peu au langage très direct un langage détourné et tout d'allusions mystérieuses. Il évoluait rapidement du langage analytique à une sorte de style synthétique, ne détestant pas les sens superposés. En d'autres termes, il poursuivait la chimère de faire passer le cerveau humain d'une forme d'expression simple et primitive à une forme raccourcie et supérieure, où ne subsisteraient plus que les mots essentiels et lourds d'un sens éternel. Sa tentative ne visait à rien moins qu'à doter l'humanité d'une cérébralité nouvelle et, le style étant un instrument d'analyse, de transfor-

mer cet instrument et de le perfectionner au point de nous rendre sensibles de nouveaux et mystérieux rapports entre les choses, entre les idées.

Reste à savoir si, au lieu de perfectionner le style, il ne le dissolvait pas et ne le ramenait pas à ses éléments primitifs. C'est assez probable. Il y a lieu de croire, en effet, que l'homme primitif a commencé par traduire tumultueusement ses impressions, donnant le pas aux plus vives, et que ce n'est qu'à la longue et pour se faire entendre de ses semblables qu'il a peu à peu découvert le langage logique et mis un ordre constant dans l'expression de ses idées, rejetant sur l'adjectif et sur le verbe les innombrables nuances et reflets qui lui avaient d'abord paru le principal parce que le plus immédiatement senti, tandis qu'il dut lui falloir du temps, beaucoup de temps pour s'apercevoir que ces nuances et ces reflets n'étaient que les jeux furtifs et changeants de la pensée agissante. Il est vrai que cette méthode idéologique du langage, à laquelle l'humanité doit sans doute d'immenses progrès, a peut-être rétréci l'âme humaine et refoulé dans une ombre épaisse l'immense domaine de l'inconscient. C'est dans ce fond obscur que plonge l'imagination du poète, ce scaphandrier du mystère, c'est de là qu'il rapporte de temps en temps des choses qui font rêver, qui font pleurer, sans qu'on sache pourquoi. Il y a des harmonies, des rythmes, qui semblent sortir d'une harpe inconnue, des rapprochements inopinés de mots, qui donnent le grand frisson. Ce n'est qu'un éclair et

tout rentre aussitôt dans le sommeil et dans la nuit.

Hélas ! Mallarmé, par ses vers, ne nous en a pas beaucoup fait sortir plus souvent que les autres. Ses essais et ses recherches n'ont donc pas abouti. Les uns et les autres appartiennent à ce cycle qui a donné naissance à la philosophie de Bergson. N'importe, ce penseur hermétique, ce lointain et souriant poète, dont le front avait été heurté du caducée, était de la race des dieux.

Quoi qu'il en soit, ce fut un vrai « poète décadent ». Son cas n'est pas unique. Il s'est reproduit plusieurs fois, à la fin des grandes périodes littéraires, avec Lycophron à Alexandrie, avec Perse à Rome. J'ai connu deux autres poètes, qui versèrent spontanément dans la même obscurité, Callon et Ernest Prarond, pour avoir voulu faire entrer, comme lui, trop de nuances dans leurs vers et avoir usé de trop de raccourcis. Il s'agit donc là d'une maladie qui atteint les littératures vieillies.

Mallarmé fut le modèle immédiat des premiers décadents, mais tandis que chez ce maître l'obscurité résultait d'une répugnance croissante à employer le langage direct et d'une sorte de coquetterie de la pensée qui voulait rester un peu sphynge et princesse lointaine, elle devint pour ses disciples la loi même du style et, quand il leur arrivait d'être clairs, ce ne pouvait être que par inadvertance ou maladresse. Le public n'y perdit pas grand'chose, car leur pensée était prétentieuse, puérile, tirée par les cheveux, ce qui ne saurait étonner chez de si jeunes hommes qui

en étaient encore à confondre la pensée, ce fruit tardif et un peu âcre de l'âme, avec les raisonnements de l'école. Mallarmé ne les décourageait pas et s'intéressait même à leur travail, qui consistait à réunir bizarrement des mots inattendus, mais sonores et pompeux, d'où pouvait sortir quelque réussite fortuite.

# LE SUBJECTIVISME SYMBOLISTE

Les choses pourtant n'en demeurèrent pas là. Il n'y avait pas que des naïfs et des sots à prendre part à ce mouvement, et tel quel il était dirigé dans le seul sens où il y eût quelque changement à espérer. Tous les jeunes poètes d'alors se rendaient compte obscurément que ce qu'ils avaient à dire différait profondément de ce que les Parnassiens avaient dit avant eux. Ceux-ci en éprouvaient un étonnement sincère, car ils étaient bien persuadés d'avoir réalisé, à force de soins, toute la perfection possible en poésie et d'avoir suivi les voies raisonnables et traditionnelles. En réalité, ils avaient été objectifs et descriptifs. Il n'avait pu leur entrer dans l'esprit qu'on pût voir les choses autrement qu'eux, qui avaient de bons yeux et qui étaient artistes. Or les nouveaux venus, qui étaient des rêveurs, avaient peu regardé au de-

hors et beaucoup en dedans d'eux-mêmes. C'étaient des sensitifs, des chimériques, des subjectifs.

Philosophiquement, et en dépit qu'ils en eussent, les Parnassiens avaient été des positivistes. La nouvelle génération, au contraire, avait trouvé juste sur son chemin la philosophie de Kant, dont la conclusion essentielle, conforme en somme à peu près à celle de Descartes, était qu'il n'y avait de réalités certaines que nos idées et par conséquent aussi nos songes. Nous ne connaissons en effet le monde extérieur que par l'image qu'il laisse en nous et par les réactions de notre sensibilité. De là à admettre que tout n'est peut être qu'un rêve, il n'y a pas loin et l'intervalle a été plus d'une fois franchi.

Je ne veux pas dire qu'il y eût beaucoup de poètes à douter sincèrement de la réalité du monde objectif, d'autant qu'en général, ce sont gens assez gaillards, pleins de toutes les sortes d'appétit et parmi lesquels se recrutent les faux poitrinaires et les malades qui n'en finissent plus de vivre. Le sens des réalités est très développé chez les poètes, mais ils ont une faculté de dédoublement, qui leur permet de penser d'une façon et de vivre d'une autre. Ce sont de bons et charmants garçons, en qui habite un dieu impérieux sous les ordres duquel ils filent doux. Peu importe ce que, dans sa jugeotte, rumine Sancho Pança, c'est don Quichotte qui décide pour deux.

Les décadents s'étant ralliés au subjectivisme, auquel les avaient préparés leurs habitudes d'esprit, ne regardaient plus les choses qu'à travers le miroir

déformateur qu'était leur âme rêveuse. Et comme, d'autre part, ils étaient en même temps très raisonneurs, ils en vinrent assez vite à ne plus voir dans les choses ainsi réfléchies et immatérialisées en eux que des emblèmes et des *symboles*. Eux-mêmes ne se virent plus comme des personnalités distinctes, mais comme un monde, aussi et plus peuplé que le monde extérieur. Chacun de leurs rêves, de leurs désirs, de leurs espoirs, chacune de leurs pensées devint une personne qui eut ses aventures et son roman. Ils ne disaient plus ma maison, mais la maison de mon rêve, de mes souvenirs, de mes regrets, de mon espoir, de mes pensées. Parfois à ce rêve ou à cette pensée ils donnaient un nom propre, un nom glorieux. Ils disaient, par exemple : Le roi Agamemnon, mon rêve, ou bien Lohengrin, Parsifal, Lancelot, Tristan, Tannhauser, car c'était le moment où régnait Wagner à qui ils empruntèrent sa mythologie et le fatras de ses décors.

Ainsi l'école décadente se transforma bientôt en l'école symboliste. On en aurait pu trouver d'admirables applications antérieures dans les beaux et troublants poèmes d'Edgar Poe, que venait de traduire Mallarmé, et aussi dans Baudelaire :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

ou encore :

Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme. L'Espoir
Vaincu pleure et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir !

Les immortelles *Chimères* de Gérard de Nerval étaient aussi des sonnets symbolistes avant la lettre. Le symbolisme se ratttachait donc, à travers Mallarmé et Verlaine, à tout un courant de poésie hétérodoxe, à Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Edgard Poe, puis à des oubliés comme l'auteur des *Chants de Maldolor*, le comte de Lautréamont ou encore à Aloysius Bertrand et à son *Gaspard de la Nuit*. L'influence des poètes anglais modernes y était également très marquée, ce qui s'explique d'autant mieux que plusieurs des poètes symbolistes étaient d'origine anglaise ou américaine — tels Vielé-Griffin et Stuart Merrill.

La diminution du sentiment patriotique, conséquence de la diminution de la France, rendait notre littérature extrêmement perméable aux influences de la pensée étrangère, si bien que le *symbolisme* apparaît comme un mouvement littéraire cosmopolite de langue française. Au Grec Moréas, à Vielé-Griffin et Merrill, Anglo-Américains, vinrent se joindre bientôt les Belges Maeterlinck, Verhaeren, Van Lerberghe et finalement l'Italien d'Annunzio. Seule l'influence allemande directe ne semble pas s'y être exercée. C'est plutôt le contraire qui se produisit, la jeune école symboliste allemande procédant de la nôtre et en étant, pour ainsi dire, une filiale.

Quoi qu'il en soit, il y avait, dans ce retournement de l'objectif du dehors au dedans, une sérieuse chance de renouveler la poésie ou plutôt d'en garantir le champ, à la condition toutefois de ne pas abuser du

procédé, mais de l'associer à l'ancien mode. Le premier écueil sur lequel ne manquèrent pas de se jeter la plupart des nouveaux venus était l'allégorie, la pire sorte d'allégorie, celle qu'on ajuste péniblement à des considérations critiques, à des vues de psychologie, à des théorèmes métaphysiques. Nombreux, hélas ! furent, les malheureux, qui avec une patience inlassable de bureaucrates, s'appliquèrent à traduire, en ces prétentieux et difficiles rébus, des idées bonnes tout au plus à remplir un médiocre article de journal. Quelques-uns, comme Vielé-Griffin qui, entre parenthèses, eut parfois d'exquises et brèves trouvailles, s'attaquèrent à de beaux sujets : Sapho, Atalante, par exemple, dont ils entreprirent de dégager le sens éternel, laborieusement, en formant le tissu de leurs poèmes non avec les rêveries que le sujet aurait dû leur suggérer, mais avec des gloses de professeurs de philosophie, subtilement traduites dans le nouveau jargon. Cela donne l'impression d'un chant d'Homère, où quelque obscur Lycophron aurait substitué au texte les commentaires de Zoïle ou d'Aristarque versifiés en style baroque. On est désolé de voir tant de talent et tant d'ingéniosité dépensés à contre-sens.

C'est que le symbolisme tyrannisa vite ses adeptes qui, croyant avoir trouvé la formule de la littérature à venir, s'y cramponnèrent comme à leur gloire et, n'osant reviser leur *Credo*, n'en voulurent rien examiner, de peur d'avoir à en renier quelque chose et à convenir, au fond de leur cœur, que la plus

grande part de leur œuvre, dont ils étaient si fiers, avait été bâtie sur une erreur de jeunesse.

Et pourtant il y avait quelque chose à faire et que j'ai essayé moi-même. Lorsque les Parnassiens, comme Banville, abordaient un mythe, ils s'efforçaient de le reconstituer à la manière grecque, de le rendre aussi grec que possible, en s'inspirant de la sculpture et des dessins des vases grecs, se servant d'une phraséologie convenue. Nous, au contraire en qui ces légendes mystérieuses ont repris une vie nouvelle, nous les voyons avec des yeux plus familiers, nous en aimons les personnages, en compagnie desquels nous avons souvent rêvé. Ils ont dépouillé pour nous la raideur de leurs formes plastiques. Nous ne les voyons plus à travers les imaginations des autres. Nous en sommes hantés nous-mêmes.

Tous nos lecteurs connaissent la mélancolique et tragique aventure des deux filles de Pandion, roi d'Athènes, Procné, qui fut changée en hirondelle, Philomèle en rossignol, tandis que le féroce Térée, leur mari et amant thrace, était métamorphosé en huppe, acharnée à leur poursuite. Je voulais ramasser dans un seul et émouvant tableau tout ce drame, représenter l'arrivée terrifiée des fugitives, venant demander refuge à leur vieux père. De loin, à travers la campagne, on les voit s'avancer si rapides qu'il semble qu'elles ne touchent plus au sol de leurs pieds. A peine les a-t-on aperçues, que déjà elles s'engouffrent dans le palais et se blottissent palpitantes, sans souffle et sans voix, contre les murs,

suppliant qu'on les cache. Avec des mots entrecoupés, elles racontent les terribles choses qui se sont passées. Alors, comme un épervier, entre et veut se jeter sur elles Térée, fou de fureur. Les gardes du palais, qui forment le chœur, le retiennent. Altercations violentes. Reproches sanglants. Puis la fureur devient plus forte que l'obstacle et précipite Térée sur ces victimes, mais la peur leur a donné des ailes. Elles s'enlèvent jusqu'aux fenêtres. Dans le tumulte de la salle, l'œil les perd de vue, ne perçoit que leurs formes rapetissées, la fenêtre s'ouvre, elles s'envolent l'une sous les lambris du toit, l'autre dans le bosquet voisin, tandis que Térée, transformé aussi, en les poursuivant, n'est plus reconnaissable qu'à l'aigrette de son casque, que la brise agite encore sur sa menue et fière tête de faucon. Le crépuscule achève de s'éteindre, et tandis que Procné commence son nid, Philomèle, dans le bois voisin, chante sa chanson de rossignol.

Mais autant l'action doit être émouvante et rapide, dessinée à grands traits, autant il faut que l'atmosphère fantastique en soit préparée. Pandion, sans nouvelles de ses filles, s'inquiète, et le chœur, lui rappelant son grand aïeul Cécrops, le roi serpent, ne fait que le troubler davantage. Il se voit vieux, inconsistant non moins que le décor et l'univers qui l'entourent et qu'il sent guettés et rongés ainsi que lui par les forces de la nature, du temps et de la légende. Il n'est qu'un roi de fable, un roi de rêve et comme tel voué à de mystérieux chagrins, et cepen-

dant il est plus réel, en son existence chimérique, que tant de morts oubliés et sans nom, puisqu'il vit et vivra à jamais peut-être dans les mémoires, représentant de choses, d'émotions et d'idées aussi importantes qu'a pu l'être l'action de tel conquérant fameux.

LE CHŒUR (*composé de gardes du palais*).

O Pandion, pourquoi, triste et silencieux,
T'efforces-tu de nous dissimuler tes larmes ?
Douterais-tu du cœur de tes compagnons d'armes ?
Ou sur ta bouche amère arrêtant les aveux,
Est-ce ta dignité qui t'oblige à te taire ?
Et notre dévouement serait-il indiscret ?
Qui de tes serviteurs cependant oserait
Se comparer jamais à toi, Fils de la Terre ?
Car nous savons ta race auguste et quel divin
Et formidable aïeul te fut ce fatidique
Roi Cécrops, à la fois homme et serpent, qui vint,
En des temps oubliés, pacifier l'Attique.
D'où venait-il ? Je sais qu'il était étranger,
J'ai souvent sur sa forme hybride interrogé
Des gens que je savais avoir pu le connaître ;
Tout ce qu'il m'a semblé comprendre de son être,
C'est que, sauf par la tête et par l'entendement,
Le serpent dominait en lui sinistrement
Ou plutôt, dans sa forme encor mal définie,
Il mêlait par un trouble alliage de sangs
L'homme au cœur maladif, la bête aux reins puissants,
Ni vraiment homme, ni vraiment serpent, Génie.
Aussi ne pouvait-on plus oublier ses yeux,
Des yeux fascinateurs et pensifs de reptile
Qui, même dans la lutte et même furieux,
Sait rester à la fois effrayant et tranquille,

S'apprêtant à former avec son ennemi,
Vers qui, sûr de sa force et sans hâte, il s'avance
Et que son lourd regard aura presque endormi,
Le vase monstrueux dont il paraîtra l'anse.
Ils luisaient, ces grands yeux, comme deux lampes d'or,
Dont sa double pensée illuminait ses veilles,
Quand, rappelant à lui ses songes, leur essor
De sa double nature évoquait les merveilles,
Ressuscitant les grands siècles évanouis,
Où l'homme, surgissant tout à coup de la bête
Et sur le monde ouvrant ses regards éblouis,
Dressa comme un royal diadème sa tête
Si pesante déjà d'ennuis et de désir !
Sans doute dernier-né de ces Titans de l'ombre,
Grandioses essais de la race à venir,
Du haut de ses pensers comme d'une tour sombre,
Il voyait s'éloigner sans haine et sans amour
Sur l'horizon des temps toujours plus diaphane
Des monstres fraternels l'informe caravane,
Qui dans l'humanité s'enfonçait sans retour.

PANDION.

Sans retour ? En as-tu vraiment la certitude ?
Est-il vraiment tué, le germe que je crains ?
Du serpent ancestral, tout le long de mes reins
Ne sens-je pas monter l'antique inquiétude ?
Dans ma tête peu sûre et mon cœur désolé,
En nous, autour de nous, je sens tout si fragile !
Je ne sais par quel air trop dévorant brûlé,
Le marbre ici devient pareil à de l'argile.
Sournoise, la nature enlace ces piliers.
De ses agressions j'ai peine à me défendre,
Les corniches du toit même semblent attendre
Des oiseaux douloureux et des nids singuliers
Et sous le bois doré des pliantes solives,
Dont je prévois l'écroulement plein de fracas,

Les Légendes aux doigts cruels et délicats
Brodent hâtivement déjà leurs fleurs naïves.
Il me faut esquiver leurs pinceaux insistants.
D'un carmin désuet leur malice me farde
Et véritablement, si je n'y prenais garde,
Elles me vêtiraient d'habits couleur du Temps,
Car chacune de ces indiscrètes intruses,
Ouvrière formée à l'école des Muses,
S'attache obstinément aux familles des Rois,
Et dans nos vieux palais, déjà hantés du Songe,
Fait entrer en secret le Meurtre et le Mensonge,
Tandis que, dans la nuit, galopent les Effrois.
Hélas ! sentimentaux réduits et misérables,
On nous appellera les gens des vieilles Fables,
Car je sais nos destins bien près d'être achevés.
Les générations qui prendront notre place
Ne retrouvant de nous qu'une indistincte trace,
Nos temps leur paraîtront moins vécus que rêvés...

J'arrête ici cette longue citation. Elle aidera à comprendre, je l'espère, le tour d'esprit par lequel nous nous rattachons tous plus ou moins au symbolisme.

Nous ne modifions pas les données des légendes ; elles ont poussé en nous des racines trop profondes, elles sont trop mêlées à notre vie intérieure; elles ne sont plus grecques, elles sont nôtres ; elles ne font plus partie de la mythologie grecque, mais de la mythologie de notre âme, dans l'atmosphère et les paysages de laquelle elles se sont déroulées. Dans notre âme, il y a une Athènes, une Thèbes, une Thrace primitives, des archipels et des mers où courent de hardis Argonautes. Tout y vit d'une vie présente. Ce

sont les mêmes contes, les mêmes histoires, mais vécus dans une sensibilité spéciale, au pays de notre imagination, à l'aube du passé de notre monde intérieur, en des cosmogonies dont le sens nous est personnel et se relie à toute notre pensée.

La fréquentation des opéras de Wagner fit naître, à la même époque, chez quelques poètes, l'idée d'une sorte d'orchestration littéraire du poème, c'est-à-dire qu'ils se demandèrent s'il n'y aurait pas moyen d'envelopper le texte principal d'un accompagnement plus purement musical, d'une escorte de mots parallèles choisis surtout pour leurs sonorités et leur richesse de songeries, pour leurs allusions à des choses en apparence étrangères au sujet et lointaines, mais exprimant tout de même des correspondances mystérieuses de ce sujet avec d'autres sujets plus vagues et plus généraux, en d'autres termes de baigner le thème dans un milieu mélodique et philosophique qui le pénétrerait et le prolongerait sans l'absorber.

De tous temps, cela avait un peu existé ; de tous temps, les poètes s'étaient préoccupés de créer l'atmosphère de leur œuvre en introduisant ça et là des mots suggestifs dont la signification et l'étrangeté débordaient leur sujet. On ne pouvait pas aller beaucoup au delà, il y a à tous les efforts des limites naturelles. Les dépasser menait au fouillis verbal, à la confusion, à la submersion du sens sous les mots, à la nuit désespérée d'une noyade générale où, comme dans Virgile,

*Apparent rari nantes.*

Çà et là de certains textes symbolistes, rédigés ainsi sur un double plan, émergent une tête, un bras convulsifs, furtivement éclairés et que recouvrent vite des ténèbres, auxquelles on finit par ne plus s'intéresser. Ce n'est plus du symbolisme, c'est de l'art cubiste.

Il n'en est pas moins vrai que l'idée d'orchestration littéraire est juste. Elle l'est en particulier pour le poème dramatique, où le chœur joue le rôle de l'orchestre. Le chœur enveloppe la pièce de considérations étrangères, mais parallèles au sujet.

On ne retrouve que ce qui est éternel. Notre théâtre poétique, qui n'usait pas du chœur, manquait de quelque chose. Et c'est le sentiment obscur du malaise créé par son absence qui s'est traduit par l'expression de ce desideratum de l'orchestration du poème.

## LE VERS LIBRE

Une des grandes innovations de l'Ecole symboliste, ce fut le vers libre. Ni Verlaine, ni Mallarmé surtout ne l'avaient réellement pratiqué. Verlaine seul avait fait assez largement usage des vers de 9, 11 et 13 syllabes, qu'il recommandait pour leur légèreté aérienne :

> De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air...

disait-il ajoutant l'exemple au précepte.

Vers le même temps, le puriste José-Maria de Heredia modifiait la définition de l'alexandrin : « Ce n'est pas, comme on le croit, disait-il, un vers de 12 syllabes, c'est le vers-type. Il a pour mesure l'intervalle moyen d'une respiration à l'autre. Son

rythme réglé sur des nombres pleins et parfaits donne entière satisfaction à l'oreille et à l'esprit ».

J'ajouterai que le chiffre de 12 syllabes n'est qu'une conception approximative et grossière, qui ne tient pas compte de la durée relative de la valeur des syllabes. En réalité, l'alexandrin est un composé irrégulier de spondées, d'iambes et de dactyles. Ce sont les iambes et les dactyles qui lui donnent parfois tant de grâce et de légèreté.

L'ancienne définition portait que l'alexandrin était un vers de 12 syllabes, coupé après la 6e par une césure, qui le divisait en deux parties égales. A cette définition, Heredia en fit substituer une autre par l'Académie qui, après la démonstration du poète, reconnut que l'hémistiche n'était pas une césure, mais un accent fort sur la 6e syllabe. Ce fut la libération.

Déjà les parnassiens pratiquaient assez couramment l'alexandrin ternaire avec double césure à la 4e et à la 8e syllabe. Exemple ce vers de Cl. Popelin :

Endormez-vous — dans le velours — de votre mante.

Les symbolistes s'aperçurent vite que cette coupe n'était pas la seule harmonieuse, et Jean Moréas put écrire exquisement :

Sous vos longues chevelures, petites fées,

qui était bien un ternaire, mais rendu plus aérien par

l'emploi de syllabes muettes. Moi-même j'ai pu écrire.

Ombre superbe — et lamentable — de mon père,

ce qui est un alexandrin, incontestablement harmonieux formé de trois parties inégales : 4, 5, et 3 syllabes.

Remarquons, en passant, qu'Horace, dans ses odes, a employé un vers qui n'est le plus souvent qu'un alexandrin.

Exemple :

*Et fratres Helenæ, lucida sidera.*
*Obstrictis aliis, praeter lapyga...*

Parfois, mais plus rarement, c'est un endécasyllabe :

*Pauperum tabernas regumque turres*

ou encore :

*Eheu ! fugace, Posthume, Posthume !...*

que j'avais autrefois traduit également, par une heureuse mégarde, en un vers de 11 syllabes :

Ils s'en vont, ils s'en vont, loin de nous, Posthume.

Ceci prouve qu'à travers les différences de métriques, les lois essentielles du groupement mélodique des sons se retrouvent, et que si les poètes latins et grecs ont écrit, sans le savoir, des alexandrins, il

nous arrive à nous aussi d'écrire des hexamètres, des pentamètres, des iambes, et il est juste et bon qu'il en soit ainsi, de quoi il faut conclure que l'oreille est juge en dernier ressort.

D'autre part, il convient de se rappeler que l'alexandrin ne saurait être isolé. Sa structure intime dépend des vers qui le précèdent ou qui le suivent, au milieu desquels il n'a que son rang et son rôle d'incidente. C'est la phrase logique ou musicale qui le commande ou le détermine. C'est pourquoi il est sot de parler du beau vers en soi et de le composer comme s'il devait être détaché du morceau auquel il appartient.

Je vais plus loin. J'estime que le morceau eût-il cinquante, soixante vers, chacun de ces vers est d'avance déterminé jusqu'au dernier par le mouvement qu'ont déclenché les trois ou quatre premiers mots, de même que les trois ou quatre premières notes d'un morceau de musique devraient impliquer inexorablement toute la symphonie. C'est le départ d'une grande vague de sentiments et de de sons. Chaque phrase appelle la suivante, qui s'en détache large ou resserrée, parfois presque étranglée dans l'ébranlement produit par le rythme initial, où le vers roule, sursaute, prend son aspect libre ou heurté, étouffe, crie, chante ou murmure, selon la place ou la forme à laquelle ses voisins qui le pressent le réduisent.

On peut du reste presque dire que le poème tout entier préexiste en quelque sorte à sa composition

et cela est particulièrement vrai du poème dramatique. Dès que vous en avez adopté le sujet, le ton, la situation principale et les personnages, tout le reste s'en déduit rigoureusement et presque mathématiquement jusqu'aux moindres détails. Si la pièce était parfaite, tous les vers, du premier au dernier, devraient obéir à l'impulsion primitive et en recevoir chacun leur forme particulière, car ils retentissent tous, les uns sur les autres.

Cette impulsion, ce mouvement imprimé dès les premiers mots irrésistiblement à toute l'œuvre, c'est le rythme du style, qui vient du fond de l'âme du poète et est sa marque personnelle.

Ce que nous reprochions à l'ancienne prosodie, c'était de nous imposer des formes préalables ayant déjà servi à d'autres et non adéquates à notre sentiment. Nos vers marchaient du même pas, emprisonnés dans des cuirasses trop magnifiques et trop retentissantes, déjà forgées par quelque Hugo ou quelque Leconte de l'Isle, et les mauvais poètes étaient vraiment trop avantagés, puisqu'ils n'avaient qu'à choisir ce qui leur convenait dans cette ferraille, tandis que les autres étaient obligés de guinder, d'étirer l'expression de leurs sentiments pour les mettre à la mesure de ces vers dont la carcasse était faite d'avance. Puis un sentiment s'exprime en nuances successives et changeantes sur lesquelles doit se modeler le rythme.

Il est vrai que la liberté absolue du rythme comporte des responsabilités et qu'il faut être vraiment

bon musicien pour savoir en jouer, pour ne jamais perdre le fil mélodiqne à travers tous les méandres d'un chant si longuement capricieux.

Mais La Fontaine nous en avait déjà donné d'incomparables modèles. *Le Chêne et le Roseau*, par exemple, du commencement à la fin, se déroule sans le moindre faux pas, sans le moindre accroc ; le vers plie à la moindre brise, se ride avec la face de l'eau, se durcit et se redresse avec le chêne, accourt en tempête avec le vent et, dans un grand bruit, où passent les échos les plus profonds des plus vieux poèmes et qu'on entend jusque chez les morts, brusquement il reproduit l'ébranlement du géant qui se déracine. Pas un instant ne s'est rompu le rythme et cependant le poète a changé dix fois de ton et de mètres.

Qu'on se rappelle aussi l'*Invitation au Voyage* de Baudelaire :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller, là-bas, vivre ensemble...

Quelle musique égalerait l'agréable chanson de ces vers !

Il n'y a pas de règles pour le rythme, dont on sent pourtant qu'il obéit à des lois rigoureuses mais insaisissables comme celles du chant. Il doit sûrement se dérouler en des sortes de courbes pures et précises et dessiner dans le domaine des sons de véritables

arabesques. Le consentement de l'esprit et de l'oreille nous avertit seul de sa réussite :

Et toi, Zeus, protecteur et père
Du besacier, du pèlerin,
De ceux dont la bourse est légère
Et que pousse par tout chemin
    La noire Bergère,
        La Misère
    Aux pieds d'airain.

Maître très fort, très grand, très juste
Qui relèves, compatissant,
        L'arbuste
Que ton souffle courbe en passant ;
Laisseras-tu l'affreux mystère
        S'accomplir
Et ta foudre, ô grand Sagittaire,
        Dormir ?

Il est des rythmes infiniment plus souples et plus variés que celui-ci, que j'emprunte à mon *Cyclope*. On en trouverait dans les *Odelettes* d'Henri de Régnier de nombreux et d'exquis exemples. Mais il faut les savoir dire et réciter pour révéler tout ce qu'ils contiennent et cela non plus ne s'apprend guère. Il faudrait presque les noter musicalement, car c'est une chanson qui a un air très déterminé.

Je reste partisan de la rime traditionnelle, car le rythme n'est qu'une question de mesure et de mise en valeur de certains mots, arrangés musicalement, dont la rime, par son retour irrégulier, accroche au passage et fait tinter, au bon endroit, les plus essen-

tiels. Plus le rythme est libre, plus la rime semble nécessaire pour en marquer les points de flexion et rappeler qu'il s'agit de vers et non d'une prose ingénieusement cadencée. Cette rime, je la souhaite régulière et conforme à l'ancien usage, car il me semble que toute liberté doit avoir pour contre-poids une observation plus scrupuleuse de la loi qu'on se décide à respecter. On ne peut abolir toutes les limites à la fois, sous peine d'arriver à l'informe.

Ceci dit pour le vers libre et purement lyrique, je reste partisan également pour le dialogue théâtral par exemple, de l'alexandrin libéré à rimes plates, c'est-à-dire se succédant deux à deux, masculines et féminines. A ce propos, je rappellerai encore ce que nous disait Heredia : « Le poète qui rime le plus richement de nous tous est Sully-Prudhomme et l'on ne s'en aperçoit pas, parce que la rime n'est pas seulement le choc de deux syllabes, c'est surtout le choc de deux idées. » Cette définition rappelle l'observation de Silvain, remarquant que Racine met toujours la pensée à la rime. A ce sujet, j'ajouterai que la rime riche est, en général, la plus banale, c'est celle qu'on trouve la première. De plus, rapprochant parfois deux idées très éloignées, elle aboutit fréquemment à une sorte de jeu d'esprit incompatible avec le sérieux et le naturel qu'exige l'expression de sentiments vrais et profonds. Elle devient vite insupportable au théâtre, où l'auteur se doit préoccuper surtout de rendre le son de la vie. L'idéal, c'est que la rime ne s'y fasse pas remarquer, qu'elle y amène le mot, pour sa si-

gnification et non pour son bruit. La supprimer ne serait pas moins maladroit, car l'oreille et l'esprit en ont l'habitude. Tous ceux qui ont dormi au bruit de la roue d'un moulin se rappellent avoir été réveillés dès que ce bruit cessait. Il en serait de même d'une rime qui viendrait à manquer ; elle ramènerait mal à propos l'attention sur la fin du vers.

L'alexandrin contenant en lui tous les autres vers de toutes mesures, il devient aisé d'en faire un véritable vers libre. Avec l'hémistiche il se composait véritablement de deux vers de six pieds et, sous la forme ternaire, de trois vers de quatre pieds. Un simple déplacement de la césure lui permet de se prêter à toutes sortes de combinaisons rythmiques [1], et par conséquent à toutes les inflexions du langage, et de prendre tous les tons depuis le plus familier jusqu'au plus lyrique.

Passant, va-t'en voir jusqu'à la barrière
*Il se passe d'étranges choses par là-bas.*

Comment voudrait-on, sans en affaiblir l'énergie, rendre la même idée avec un alexandrin coupé en deux par l'hémistiche ? S'il en est qui croient le pouvoir, je les plains. Je ne vois, pour ma part, aucun intérêt, à cette réussite, tandis que, grâce à la liberté de la césure, il est enfin possible d'atteindre, malgré la rime, à ce ton de simplicité qui nous ravit

1. Qui ne se rappelle ce vers d'Hégésippe Moreau, que sa césure après la onzième syllabe rend si délicieux :
La Voulzie est-ce un fleuve aux grandes îles ? Non...

dans la poésie grecque et qui jusque là nous paraissait interdit :

De ce ton de simplicité, voici deux exemples que j'emprunte à Euripide : Lorsqu'Hercule retrouve ses enfants, ceux-ci se pendent naïvement à ses vêtements. Il leur dit : « Mais ne me tenez pas ainsi. Je ne veux pas m'envoler. Je n'ai pas des ailes. » — Lorsque Polyxène va mourir, elle dit à sa mère Hécube : « Je vais revoir Priam, Hector. Que faudra-t-il leur dire de ta part ? »

Comment conserver ce ton de naïveté si touchant, comment détacher ces traits du reste du texte, si l'alexandrin ne se brise pas, ne s'humilie pas un peu pour les recueillir, non qu'il soit impossible de les faire entrer à peu près dans le moule rigide de notre vieil alexandrin, mais l'essentiel sera sacrifié ; ils iront se perdre dans le ron ron monotone des vers précédents.

Les Parnassiens et leurs disciples ignorèrent en général les vers d'émotion. Les malheureux ne disaient-ils pas que la poésie devait être impassible, rejetant ainsi tout ce qui fait le charme immortellement jeune d'Homère ? Or le vers d'émotion, comment le concevoir autrement que brisé et isolé dans sa mélancolie ? Et si les règles s'y opposent, c'est que les règles ont tort et sont à reviser.

En résumé, la conquête essentielle est celle de la liberté du rythme et c'est aussi, je crois, la moins choquante. Je tiens qu'il est prudent de ne prendre que les libertés indispensables, si l'on veut éviter les rigueurs

d'une réaction. La liberté du rythme n'intéresse que l'oreille dont l'éducation chez nous restait un peu rudimentaire, mais gardons-nous des libertés qui offensent l'œil habitué aux belles symétries. Il m'est désagréable de voir rimer ensemble des singuliers et des pluriels et toutes autres syllabes qui, rendant le même son, offrent 'd'horribles différences orthographiques. Du moment qu'on fait l'effort de rimer, mieux vaut rimer correctement. Ce n'est pas plus difficile.

Sur deux rimes, il y en a presque toujours une qui repose sur une cheville, c'est-à-dire sur une incidente, plus ou moins adroitement introduite et choisie ; mais cette rime incidente provoque, par son choc avec l'autre, une sorte d'étincelle, dont s'éclaire vivement le mot qu'on veut mettre en relief.

Je préfère que le vers-cheville se tienne modestement à sa place et évite de se faire remarquer, car c'est le propre du style de décadence de chercher ses effets en dehors de la vie et du naturel. Les poètes grecs, qui n'avaient pas de rimes à chercher, ne chevillaient pas et se privaient donc de toutes ces fausses beautés, mais les vraies n'en étaient que plus charmantes. Or c'est à eux qu'il faut toujours revenir comme à la source.

Tel est, à mon avis, le nouvel art poétique légitime.



On voit que le symbolisme a remué beaucoup d'idées rénovatrices. Sa stérilité relative n'est qu'une stérilité d'attente. Il n'en faut pas juger du reste que sur la personne de ses porte-drapeaux. Le symbolisme a pénétré de son influence toute la littérature contemporaine, même la littérature qui lui fut hostile, mais qui s'est approprié plus d'une de ses vues et l'a volé pour le mieux combattre.

Tous les groupes qui en sont sortis ne se réclament pas également de lui, mais les plus ardents à le renier sont peut-être ceux qui lui doivent le plus. Par contre, il en est qui parurent en être directement issus et qui s'en éloignèrent rapidement.

Moréas, qui fut un des chefs de l'Ecole décadente, s'en sépara vite pour fonder l'Ecole romane, d'où sortit bientôt le néo-classicisme, à l'ombre duquel grandirent en politique l'Action française et le néo-royalisme.

Moréas n'avait vu dans le mouvement auquel il avait participé qu'une occasion de réforme du style poétique. Il resta constamment fidèle à son éducation hellénique et entreprit chez nous de continuer le mouvement interrompu par la mort d'André Chénier, dont il fut le plus pur émule. Malheureusement, il lui manqua d'être né Français, ce qui l'empêcha de se rendre compte complètement du génie de notre langue, qu'il aima indistinctement dans tout son

passé et son présent, sans en distinguer les parties mortes des parties vivantes. C'est ainsi qu'il se passionna un moment pour des archaïsmes, et lorsqu'il entreprit sa traduction de *l'Iphigénie* d'Euripide, il s'amusa à l'obscurcir d'inversions périmées. Il fit une traduction qu'il aurait fallu traduire une fois encore avant de la jouer, mais où chantent des chœurs et des fragments incomparables. On a fort admiré ses *stances*. C'est de la musique sans paroles sur les rythmes anciens de Bertaut. Je dis de la musique sans paroles, parce que les mots n'y sont pas employés pour exprimer de la pensée, mais de simples émotions, les mots ne servant qu'à accompagner le rythme.

A la lisière du symbolisme flottent les délicieuses et amusantes fantaisies de Laforgue, d'Henri Bataille et de Francis Jammes, faites de subtiles notations et d'une poussière de poésie intime. Ces trois poètes sont comme trois frères. Henri Bataille est plus neurasthénique et nous a donné, dans sa *Chambre blanche*, les fleurs de ses rêves d'enfant malade. Jammes fait des vers qui nous poursuivent comme des réminiscences mélancoliques et charmantes de songes d'un enfant qui aurait dormi dans des rideaux de toile de Jouy et vécu des matinées attardées dans un décor du temps de Bernardin de Saint-Pierre. Quant à Laforgue, il détache avec des sons aigrelets, mélancoliques et doux, dont il est le premier à sourire, d'une vieille mandoline, de petites chansons espiègles et douloureusement parisiennes.

Mais le plus grand de tous les poètes symbolistes, parmi les lyriques purs, le seul grand peut-être et qui restera, c'est Henri de Régnier, dont le ***Jeux rustiques et divins*** continueront à étonner et à charmer les futures générations.

# HENRI DE RÉGNIER

C'est, j'espère bien le montrer, le plus grand poète français de notre génération.

On en convient, du reste, sans trop de difficultés. Evidemment, quelques-uns seraient peut-être portés à lui voir des égaux en Maeterlinck ou en Claudel, par exemple, mais ni Maeterlinck ni Claudel n'ont réellement écrit des vers. En effet, si nous admettions que la prose, même rythmée, fût de la poésie intégrale, nous serions menés loin et tomberions dans des embarras inextricables. Nous arriverions à comparer des valeurs qui ne sont pas du même ordre, qui n'ont pas entre elles de commune mesure. Ainsi Bossuet à Racine ou à Corneille. Et ce serait absurde.

Ce qu'on peut dire, c'est que Régnier a trouvé dans la prosodie française un instrument exactement

correspondant à sa pensée et que Claudel ne l'y a pas trouvé, pas plus qu'il ne l'a trouvé même dans la langue française, dont il a écarté la syntaxe habituelle. Claudel, pour se traduire, a dû inventer une syntaxe et une prosodie à lui, autant dire une autre langue. C'est un grand poète, je le crois bien, mais ce n'est pas un vrai poète français. Il s'est traduit lui-même d'une langue inconnue, comme Mistral s'est traduit du provençal, pour ceux qui n'auraient pu le lire en cette langue.

Nous n'appellerons donc vrai poète fraçais que celui qui écrit ses poèmes en vers français. Nous n'appellerons poésie, au sens propre du mot, que ce qui est écrit ainsi. Et il est certain que ce qui est en vers rend un autre son et affecte l'âme d'une toute autre façon que ce qui est écrit en prose, de même que la musique agit autrement sur nous que la parole la plus harmonieuse. Or, le vers est une musique, et qui tire de la musique une puissance étrange d'expression, que la logique seule ne donnerait pas.

Il est vrai qu'on peut écrire des vers très réguliers et qui ne soient qu'une horrible prose contrefaite ou une très pauvre poésie. Mais le plus merveilleux violon devient un sabot entre les mains de quelqu'un qui n'est pas musicien.

Le vrai poète est celui qui sait tirer de l'instrument du vers des mélodies incomparables et qui y fait chanter une âme encore inentendue. Le vrai poète est celui qui se sert merveilleusement du vers, comme le vrai violoniste est celui qui se sert admi-

rablement du violon. Un musicien qui ne jouerait que du piano, nous l'appellerions pianiste, de même que nous n'appellerions pas poète, au sens rigoureux du mot, celui qui ne pourrait se servir que de la prose, s'en servît-il divinement.

Tout cela va de soi, mais il s'agissait de s'entendre.

Le terrain étant ainsi déblayé, je crois qu'on peut dire, sans crainte de contradictions sérieuses, que, dans une série d'ouvrages, Henri de Régnier a fait couler sur son siècle étonné, ravi, ébloui, un fleuve de poésie, d'une puissance, d'une largeur, d'une abondance, d'une splendeur, d'une nouveauté auxquelles je ne vois rien à comparer. Pendant dix ans. quinze ans, peut-être, les vagues succédèrent aux vagues, sans que le plaisir de ceux qui en contemplaient le déroulement fût épuisé.



En réalité, le symbolisme, c'est Henri de Régnier, comme le romantisme, c'est Victor Hugo, comme la poésie de la Renaissance est toute en Ronsard.

Les poèmes d'Henri de Régnier : *Poèmes Anciens et Romanesques*, *Tel qu'en songe*, *Aréthuse*, *les Roseaux de la Flûte*, *les Jeux rustiques et divins*, etc.[1], représentent le grand fleuve symboliste, dont

1. Au *Mercure de France*.

les œuvres des autres poètes ne sont que les affluents. Voilà qui apparaît très évident à qui se place dans la perspective.

Trois grands coryphées, Baudelaire, Mallarmé Verlaine, préparent, annoncent, définissent les possibilités du symbolisme. Mais aucun d'eux ne représente le symbolisme dans sa puissance et sa victoire, dans son déroulement ample et tranquille sans mélange d'autres influences.

Baudelaire traduit une sensibilité exaspérée, ultra-moderne dans la langue des sermonnaires et des mystiques du dix-septième siècle. C'est un damné de la liturgie, un démoniaque qui drape ses tourments et ses blasphèmes dans la pourpre et la pompe des grandes hymnes. C'est un luciférien, sous la mitre et la chape, qui conduit l'office et lui imprime un accent grandiose et désespéré. C'est un démon avec l'âme d'un moine et d'un ascète, enfermé en lui-même comme en une cellule d'anachorète, enfermé seul avec ses vieux péchés et ne connaissant qu'eux, et ne voyant le monde qu'à travers eux, comme s'ils étaient la seule réalité, dont les autres choses ne seraient que les emblèmes. Le monde, à ses yeux, n'est qu'une allégorie dont il s'efforce de saisir le sens pour l'appliquer à sa vie intérieure. Evidemment, Baudelaire est symboliste, mais son symbolisme n'est que du christianisme désaxé, exacerbé. Aussi la langue chrétienne lui suffit-elle. Il n'a pas besoin d'une autre langue spéciale, il se borne à la pratiquer dans toute sa splendeur.

Mallarmé pousse un peu plus loin l'expérience. Lui est le métaphysicien de la beauté. Il en cherche les lois secrètes, il arrache aux mots des aveux imprévus, des significations implicites, il les interroge pour y surprendre ce que l'humanité y a déposé d'elle-même à son insu, il les oblige à tout dire ou du moins à trahir leur hermétisme, à se recouvrir du mystère qui nous enveloppe, à reprendre leur valeur cabalistique, à redevenir nocturnes et inquiétants. Sa conversation nous ouvre mille horizons insoupçonnés et magnifiques, et nous introduit dans le domaine étoilé du sphinx. Il fait surgir un dieu derrière chaque apparence. Aux correspondances de Baudelaire, il ajoute l'analogie et ses révélations. Il nous réapprend à penser plus subtilement et avec plus de densité.

Il explore les champs du symbole, mais sans en prendre possession. Le recueil de ses poèmes tiendrait dans une plaquette. La nature de ses recherches est infiniment suggestive et profonde. C'est le sphinx sur la route de Thèbes. Il pose des énigmes et dévore ceux qui ne les devinent pas. Mais arrive avec la torche le grand adolescent, arrive Henri de Régnier pareil aux héros de ses songes ; l'émouvante confrontation a lieu, brève et impérieuse. Le jeune maître désigné entre dans son royaume et reprend les clefs de la ville. Le sphinx n'est plus qu'un haut emblème sur l'avenue qui y conduit.

La poésie de Mallarmé, si merveilleuse qu'elle fût, ne pouvait conduire qu'à lui-même. C'était le laby-

rinthe avec le vorace minotaure. Quiconque y entrait devait succomber infailliblement. On ne fait pas une littérature ainsi, où personne n'ose passer. La poésie de Mallarmé, c'était le château du magicien, pur et solitaire sur la colline, mais qui aurait pu endormir pour cent ans et plus notre génie, ou l'égarer dans son dédale.

Ou bien le symbolisme allait tourner court et s'arrêter net, n'intéressant que quelques esprits curieux, ou bien, débordant Baudelaire et Mallarmé, il allait descendre comme un fleuve et devenir une grande littérature, la littérature d'une époque. Il faut, pour entraîner un siècle tout entier et pour opérer une révolution victorieuse en poésie, d'autres gens que les hommes d'un seul livre. Il ne faut pas être que soi-même, il faut être la voix qui rallie et enivre tout un peuple, il faut être Lamartine, ou Hugo, ou Ronsard.

Sans Henri de Régnier, le symbolisme eût certainement avorté. Baudelaire n'eût point conquis la place éminente que nous lui reconnaissons tous. Mallarmé fût resté une énigme. Les Valéry et les Vielé-Griffin, s'ils eussent persisté dans leur voie, ne seraient point sortis des petites écoles et des petits cénacles. Claudel et Francis Jammes fussent demeurés en marge, Maeterlinck n'eût point osé tout ce qu'il a osé, et Verhaeren n'aurait pas écrit ses plus vivants, ses plus sauvages poèmes.

Quant à Verlaine, sa gloire commence immédiatement à la mort de Hugo, parce qu'il fit alors la seule

poésie qui ne dût rien à Hugo : sa poésie étant celle de Villon, celle des poètes d'avant la Renaissance, la poésie naturelle et simplement chrétienne. Oh ! certes, je n'ignore pas tout ce qu'il y a de science technique et d'information universelle dans la poésie de Verlaine, cachée sous son apparente naïveté ! Il y avait déjà un métier prodigieux dans la poésie de Villon. Et celui de Verlaine n'est pas moindre. Il lui a fallu un tempérament unique, pour opérer un pareil rétablissement et du parnasse de Lemerre remonter, sans rien fausser à ses vers ni rien casser, jusqu'à la poésie du quinzième siècle. Il y a là un véritable miracle d'adresse, de légèreté de main et de précision.

Mais encore une fois, retourner en arrière, en deçà de Ronsard, se dépouiller de tout l'apport de l'humanisme, revenir à la raison pure et au sentiment simple, en exilant l'imagination, cela pouvait, à la rigueur et pendant quelque temps paraître suffisant et même délicieusement reposant. Il n'en est pas moins vrai que c'était appauvrir singulièrement les ressources de la poésie et restreindre son champ d'action. Une poésie qui exclut l'imagination ne peut que languir et périr. Par opposition, par contraste, cela peut réussir un moment, mais cela ne peut durer. Verlaine s'est assuré par là un original chapitre dans l'histoire de notre littérature, dont il a rompu l'uniformité ; mais on n'arrête pas la marche de la civilisation, on ne peut pas faire qu'elle ne continue à rouler dans ses flots les paillettes d'or qu'elle a recueil-

lies en route. On peut ajouter à la richesse d'une civilisation, mais on ne peut rien lui ôter. Notre poésie moderne est condamnée à continuer toute la poésie et à l'enrichir.

Verlaine n'avait donc pas apporté la solution complète du problème. Et il est certain qu'après lui il nous fallait encore une poésie non seulement sentimentale, musicale, artistique, mais imagée et comportant comme auparavant l'ode, les chants épiques, l'épigramme et le drame, une poésie homérique, virgilienne, pindarique que Verlaine seul ne pouvait nous fournir. Notre poésie ne pouvait se contenter de Rutebeuf, de Charles d'Orléans, de Villon et de Clément Marot. Or, c'était dans ce cercle étroit que nous renfermait Verlaine. Cela ne pouvait durer.

Ainsi Baudelaire, Mallarmé, Verlaine ne conduisaient chacun qu'à des impasses. Aucun d'eux n'était arrivé à faire école. Avec tout leur génie, les deux premiers n'avaient pu écrire un second livre ni trouver d'issue au delà. Chez tous les trois, on remarquait un travail infini, désespéré, pour construire leurs vers ou leurs strophes. Il leur manquait l'abondance qui lorsqu'elle s'allie à la distinction, s'appelle la puissance.

Or rappelons-nous, au contraire, à partir des *Poèmes Anciens et Romanesques*, cet immense départ de chants épiques et lyriques, qui ne cessaient de grandir et qui, pendant plus de dix ans, se succédèrent sans lasser notre première admiration. Tout sur

cette prodigieuse Armada chantait, les matelots, les mâts et les cordages, et toutes les sirènes de la mer accouraient, et toutes les étoiles du ciel semblaient s'accrocher aux mâtures et suivre le mouvement triomphal de cette flotte inconnue.

Je les ai relus, ces jours-ci, après trente ans, ces poèmes, qui nous avaient tous emportés si loin avec eux, jadis, dans le monde du rêve et qui nous avaient fait frémir de tant de fierté et d'espérance. Je les ai relus, ces premiers poèmes d'Henri de Régnier et ils m'ont paru plus beaux encore que je ne le croyais. Et j'ai rougi de mon long silence. Eh! quoi, nous avons un tel poète et on a l'air de ne pas le savoir! Et on en est à se demander ce qu'il y a de nouveau...

En réalité, ce que j'écris ici aujourd'hui, je le proclamais déjà il y a trente ans, non seulement en un article de *la Quinzaine*, que j'avais oublié et que m'a rappelé le grand poète grec Palamas, mais en d'autres articles et conférences. A ce moment, je décidai Régnier à écrire quelque pages pour cette même revue *la Quinzaine*, que venait de fonder notre ami Paul Harel. Et le grand poète, en encaissant les quelques pauvres cent francs dont elles lui furent payées, nous avoua que c'était le premier argent que sa plume lui eût rapporté. C'est un souvenir dont Harel et moi sommes également fiers. Et j'évoque avec non moins de plaisir cet autre souvenir d'une conférence au *Théâtre Mondain*, à laquelle le premier cortège du Bœuf-Gras fit une concurrence si désastreuse pour la recette!

Est-ce déjà l'effet de l'âge? Il me semble bien que l'époque qui vit naître à la gloire Régnier. Barrès, Maeterlinck, Verhaeren, Moréas, Maurras, sans parler de ce que nous-même, et d'autres avec nous, avons tenté au théâtre, ne le cède en grandeur et en signification à aucune autre, et que nous ne voyons aujourd'hui rien de comparable.



Mais il me faut continuer ma démonstration.

J'ai dit que Victor Hugo c'était le romantisme C'est lui en effet qui en a fourni la langue poétique. C'est lui qui a maintenu son siècle, de 1830 à 1885, dans l'esprit romantique et qui lui a fait produire cette déviation énorme. Les autres grands poètes de l'époque avaient presque tous, à leur insu, des tendances classiques. Tels Vigny, Musset, Gautier, Banville, Leconte de l'Isle lui-même, Heredia, Sully-Prudhomme. Mais tous, bon gré mal gré, furent noyés dans son rayonnement et nous apparaissent couverts de ses reflets. Et Baudelaire, le seul qui ait réussi à se faire une physionomie à part, Baudelaire, l'homme du dix-septième siècle par la langue et par toute sa formation intellectuelle, n'y échappe pas entièrement. Seul Verlaine réussit à se dégager, parce que sa vraie chanson monta dans le ciel après la mort du Titan.

Or ce que Hugo a été pour le romantisme, Régnier l'a été pour le symbolisme. C'est lui qui en a fourni et

fixé la langue, c'est lui qui en a déployé magistralement tout le génie et somptueusement déroulé la neuve magnificence. C'est bien le mot qui convient. De ce que contenait de possibilités poétiques, lentement, sourdement accumulées, le travail latent d'une pensée orientée par Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud, Corbière, Tellier et tant d'autres, Régnier a été le génie magnifique qui l'a répandu avec une royale profusion et qui en a augmenté prodigieusement le trésor.

Devant l'inondation commençante, Moréas, qui avait voulu rester le chef de la jeune Ecole poétique, se hâta de s'en retirer, et pour garder sa physionomie propre, il fonda l'Ecole Romane, laquelle ne fut qu'un abri et ne put rien endiguer. Cependant, il faut le reconnaître, les poètes d'aujourd'hui paraissent se réclamer en majorité de l'Ecole Romane. Et chose bien curieuse, on dirait que les sympathies de Régnier lui-même vont plutôt à cette école qu'à la sienne et que volontiers il y rattacherait ses derniers poèmes. Voilà qui vaudrait la peine d'être étudié.

Nulle part autant que chez Régnier la dualité de l'être humain n'a été accentuée. Il y a en lui deux hommes nettement distincts : un poète, incroyablement idéaliste et pur, acoquiné à un libertin intellectuel de la plus franche venue; le libertin qui, du reste, a beaucoup de race et de style, se trouve logé par je ne sais quelle étrange aventure, dans la personne d'un des plus honnêtes hommes et des plus corrects que je connaisse.

Et puisque j'aborde ce sujet, il va sans dire que le Régnier des romans n'est point, tant s'en faut, recommandable à tous les lecteurs. Ce Régnier-là est aussi un grand écrivain, surtout si l'on considère la langue dont il se sert et qui est comparable à celle de *Candide* ou de l'*Ingénu*. Néanmoins cette littérature n'augmente pas sensiblement notre trésor de civilisation, tandis que les poèmes d'Henri de Régnier, nul autre que lui ne les pouvait faire aussi beaux et rien, dans toute notre poésie n'avait encore rendu un tel son ni agrandi pareillement notre horizon littéraire. Ils nous sont une acquisition incomparable.

Ils marquent le quatrième renouvellement de la poésie, depuis le début du dix-neuvième siècle. Les trois autres chefs de chœur sont André Chénier, Lamartine et Victor Hugo. Ce sont ceux qui ont créé et délimité les trois grandes sections entre lesquelles se partage la poésie moderne. Chacun de ces hommes a fait triompher sa langue spéciale et prédominer le rythme plus ou moins ample de son lyrisme.

Il m'est arrivé souvent d'exprimer mon regret qu'un Victor Hugo, pour développer sa personnalité, en ait fait avorter d'autres, — comme celle de Vigny, par exemple, — qui nous eussent donné des œuvres plus hautes et préférables. Le fait n'en existe pas moins. Ni Vigny ni Musset, ni Baudelaire, ni Banville n'ont pu soutenir la lutte contre le géant qui a pu donner à la fois le meilleur et le pire.

Eh ! bien, Régnier a pu renouveler encore plus profondément que ces trois hommes et le rythme et la langue de la poésie, dont il a fait une chose éminemment neuve, et vivante, et entraînante. Il n'était pas seul certes, mais les trois autres non plus. Seulement il était le plus fort de ses compagnons et lui seul, absorbant les autres dans son rayonnement, il s'est trouvé de taille à imposer une réforme si extraordinaire et dont l'issue pouvait paraître si douteuse. Il assura au pas de charge la victoire du symbolisme, tellement que tout ce qui se dressait contre lui fut couché à terre et réduit à l'impuissance pour vingt ans, et il entra dans la citadelle avec ses dieux. Désormais qui ne jurait pas par Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, ne trouvait plus d'abri et était frappé d'excommunication majeure. Alors s'organisa la terreur symboliste, dont beaucoup de nos contemporains ne sont pas encore revenus et tremblent toujours. De cette terreur il ne fut pas responsable, et même il eut à en souffrir. Ce furent ses compagnons qui exploitèrent sa victoire et essayèrent d'en capter les fruits. On le relégua à l'Académie, on cessa de s'occuper de lui, on se servit de lui comme d'un piédestal pour hisser d'autres renommées. Combien en avons-nous vu depuis surgir, de ces grands hommes !

Est-ce à dire que Régnier doive balancer ou surpasser la gloire de Victor Hugo ? Je ne le crois pas. Victor Hugo a eu plus de gloire, et ce ne fut pas tout à fait sans raisons. Il y a, chez Hugo, une

13

puissance d'absorption qui, chez Régnier, ne s'étend guère au delà du symbolisme. Et si le symbolisme a réellement pénétré notre littérature et opéré une réelle déviation, son essence aristocratique l'a empêché de s'insinuer jusqu'aux moelles de la nation.

Mais Ronsard, en son temps, n'a pas été plus populaire que Régnier, et sa réforme n'a pas été moins aristocratique. Ceci même explique l'éclipse profonde qui enveloppa pendant deux siècles sa renommée. Il n'en est pas moins vrai que Ronsard est le véritable père de la grande poésie française, et que son rôle a été le plus important et le plus décisif de tous, et que sa grandeur est maintenant fondée pour jamais.

Si Victor Hugo n'avait pas existé, rien d'essentiel ne manquerait ni à notre littérature, ni à la littérature du dix-neuvième siècle, car avec Chénier, Lamartine, Vigny, Musset, Baudelaire et plusieurs autres, il y avait de quoi faire un grand siècle et pas très différent de ce qu'il a été, attendu que Hugo s'est inspiré de tous et particulièrement de Chénier et de Vigny. Nous savons par les poèmes de ce dernier ce qu'il était capable de faire et qu'il ne doit rien à Victor Hugo.

Mais supposez Régnier absent. Il y aurait eu très probablement un mouvement symboliste, mais qui ne serait pas sorti des cénacles et dont on ne parlerait plus depuis longtemps. Je ne vois guère que Vielé-Griffin, qui eût su ce qu'il voulait et où il fallait aller ; mais si délicieux que soit ce poète,

dont je sais toute la valeur et la part qu'il a eue au mouvement, il ne m'apparaît pas qu'il eût l'envergure suffisante. Vielé-Griffin, condisciple de Régnier, a pu, a dû avoir une réelle influence sur celui-ci. Sans lui nous n'aurions peut-être pas eu le même Régnier, mais ce que Régnier a pu, Griffin ne le pouvait pas seul. La vraie gloire de Griffin est intimement attachée à celle de Régnier. Elle en est une annexe et une explication. Griffin, excellent esprit très bien meublé, vrai poète, mais aux racines profondément anglaises, a dû, de bonne heure attirer l'amitié de Régnier par tout ce que révélait sa personne intérieure de l'âme secrète et profonde de la poésie anglaise, dont il était un vivant commentaire. Et, en retour, Griffin au contact de Régnier, a dû prendre une conscience plus nette et plus vive de ses propres possibilités. Ils ont pu être, l'un pour l'autre, celui dont la rencontre détermine la destinée.

Sans Régnier, nous aurions eu un mouvement mallarméen pur ; nous aurions eu, d'un côté, René Ghil, de l'autre, Paul Valéry et Jean Royère. Nous aurions eu l'école de Verlaine et l'école de Moréas ; puis l'école de Griffin escorté d'Hérold ; sans compter les écoles déjà existantes et plus ou moins dépendantes du Parnasse. Tout se serait borné à une rumeur de ruche en travail. Des œuvres élégantes et belles seraient sorties, mais dont aucune n'aurait donné l'impression de saisissement, d'émerveillement qu'ont donnée celles de Régnier. Avouons que c'était tout de même autre chose.

Pour retrouver une impression pareille, il faut au moins remonter jusqu'aux *Méditations* ou jusqu'à la découverte des *Idylles* de Chénier. Et je ne sais pas si les poèmes de Régnier n'apportaient pas à la poésie un enrichissement plus grand encore que les *Méditations* et les *Idylles*. Je dirai plus. Prenez n'importe quel recueil de Hugo, que ce soient *les Contemplations* ou même *la Légende des siècles*, aucun sûrement ne produisit, en son temps, l'effet de surprise et d'admiration, que produisirent les poèmes de Régnier. Si Hugo l'emporte sur Régnier, c'est par la masse de ses œuvres et par les aspects successifs qu'y montra son génie, tandis que l'œuvre de Régnier est une, quoique comportant un développement d'au moins six volumes, un tel déploiement étant nécessaire à l'ampleur de ce rythme et de cette pensée.

En deçà du dix-neuvième siècle, il faut remonter jusqu'à Ronsard, pour en avoir l'équivalent, en tous cas jusqu'à Malherbe. En effet, si Ronsard a donné le ton à la grande poésie française, Malherbe a fixé la langue poétique du dix-septième siècle, la langue qu'écrivirent Corneille et Racine. La Fontaine s'en fit une plus composite avec celle de Marot, de Mathurin Régnier, dans laquelle celle de Ronsard s'entrecroisa artistement. Corneille, Racine, Molière, La Fontaine constituent le plus riche trésor de notre littérature et en font une littérature souveraine. Mais le grand branle ne vient pas d'eux, la vague lyrique qui les soulève est partie de Ronsard, et il faut venir

jusqu'à Chénier, à Lamartine, à Hugo, enfin à Henri de Régnier, pour que de nouvelles grandes vagues se forment.

C'est proprement dans ce sens qu'il faut entendre que Régnier est un des cinq ou six grands poètes de notre littérature, je veux dire un des cinq ou six qui ont renouvelé le rythme et la langue des vers et soufflé leur âme dans la poésie. Et certes, j'entends bien que Régnier ne fut pas seul, pas plus du reste que Ronsard et que Hugo. Chacun de ces trois hommes représente un mouvement, une force collective; mais pour que ce mouvement et cette force acquissent l'amplitude nécessaire et amenassent un événement de la portée du Romantisme ou du Symbolisme, qui changèrent toute l'orientation spirituelle, il fallut qu'ils fussent conduits par un homme d'une envergure vraiment exceptionnelle. Voilà ce que je voulais établir, voilà ce qu'il m'a paru utile et juste de proclamer, car, depuis de longues années, on a fait le silence autour de Régnier, un silence respectueux, je le reconnais, mais qui ressemblait aussi à une tentative pour organiser de l'oubli. Presque tout le monde convient qu'il n'a pas la situation qu'il mérite; tout le monde sent bien qu'il y a là quelque chose de très grand, mais qu'on ne définit pas. Il flotte encore autour de lui je ne sais quelle incertitude, comme s'il ne s'agissait que d'un grand poète d'académie.

Or il s'agit de bien autre chose. Il s'agit, si nous nous nous plaçons au point de vue de la poésie pure,

d'un des plus grands, des plus hauts, des plus profonds poètes qui aient jamais existé, et dont les vers, autant, plus même parfois que ceux de Racine et de La Fontaine, vont éveiller dans nos âmes les plus mystérieux et les plus longs échos. Quiconque le lit se place au cœur même de la grande poésie.



Il me reste à essayer de définir le caractère de cette poésie.

Régnier a loyalement réédité ses premiers poèmes. Et certes ce sont de beaux vers, où s'atteste une précoce maturité intellectuelle. Mais ce n'est pas encore « du Régnier ». Pourtant, ils nous apportent de précieux renseignements, ils nous font assister au travail de pensée par lequel il devint assez vite lui-même.

Quelques pièces ont trait à un amour de la vingtième année et à la désillusion qui s'ensuivit, désillusion sans apostrophe à la Musset, sans cris romantiques, sans appels à la mort et au néant. Régnier a horreur d'être dupe et d'être ridicule, et rien ne lui paraît plus ridicule que de se plaindre. Il est de ceux qui ne livrent d'eux-mêmes que ce qu'ils veulent. Désormais, il ne demandera à la vie et à l'amour que ce qu'ils lui paraissent pouvoir donner. Il ne concevra plus que l'amour païen. Il est aidé, dirait-on, dans cette transformation par l'esprit libertin de

quelque ancêtre, viveur effronté et paillard rabelaisien, qui est en lui et avec lequel il fait ménage. Le poète le laisse dire et faire le diable à quatre dans le coin de sa cervelle où il l'a rélégué. Néanmoins une cohabitation si étroite ne laisse pas que d'agir à la longue sur le génie de qui la consent.

Le Régnier du dix-huitième siècle a bien de l'esprit et c'est dans une belle langue qu'il raconte ses fredaines. C'est un franc athée, mais d'un classicisme endurci. Insensiblement, il fait partager ses goûts littéraires au poète, qui en arrive parfois à douter presque de son symbolisme et semble prendre en aversion sa propre influence. Le cas est infiniment curieux.

Le vieux libertin et le jeune poète ont chacun leur appartement séparé, mais ils se voient. L'ancêtre respecte le génie du jeune homme, mais le jeune défère parfois à l'expérience du vieux et un même souci aristocratique les unit. Dans cette fière demeure, qu'est l'intelligence d'Henri Régnier, le poète habite le donjon, le libertin reçoit au rez-de-chaussée, où le poète descend quand il y a des visiteurs, et maintient la conversation au niveau requis.

Le premier sentiment qui s'imposa à Régnier, ce fut celui de cette dualité. Il fut cause de son précoce repliement sur lui-même. Longtemps l'ancêtre évita de se faire remarquer, mais Régnier sentit en lui une présence mystérieuse, un hôte inconnu et chercha qui ce pouvait être. Et puis, de ces deux hommes, lequel était véritablement l'ancêtre? Etait-

ce le chevalier aux griffons et aux chimères, revenu de la Croisade et de plus loin que la Croisade, de la Grèce des Argonautes, d'Hélène, d'Omphale et de Thésée? Etait-ce au contraire l'élégant libertin et l'athée ?

Au début le poète chevaleresque s'apparut seul à lui-même. Quant à l'hôte, qui ne s'était pas encore nommé, ni produit, qui était-ce ? Telle fut la question qu'il dut se poser.

Puisqu'il fallait trouver l'identité de cet autre « moi », Régnier en aperçut tout de suite un, exactement pareil à lui-même, un moi qu'il avait été, qu'il n'était plus et qui pourtant restait étrangement vivant, si vivant que le moi actuel en gardait encore presque tous les traits et s'y croyait voir lui-même comme dans un miroir. Cet autre moi, c'était le passé. Et voici qu'à l'examiner plus attentivement, Régnier s'apercevait que ce passé n'était pas un, qu'il y avait autant de « moi » passés que de moments écoulés, que la vie n'était qu'une série presque infinie d'existences momentanées, qui s'étaient traduites par des sensations, des sentiments ou des pensées. Passé et pensée devenaient synonymes. Chaque pensée était un être à part, une personne à part, un univers à part. Quant au présent, à peine entrevu, il n'était déjà plus ou s'était métamorphosé en un autre aussi insaisissable. La vie tout entière ne saisissait jamais que du passé, n'étreignait que des ombres. Elle était vraiment faite, selon la belle expression du Prospero de Shakespeare, de la même

substance que nos songes. Elle n'était que songes et pensées. C'était là la seule réalité, qui n'était que ce que nous l'avions songée.



Telle fut la philosophie de Régnier. Voici une superbe pièce où il en a exprimé le premier élément :

LE COMPAGNON.

Derrière la colline et derrière le fleuve,
Compagnon éternel et que tu ne vois pas,
Sur le sable, la feuille morte et l'herbe neuve
Ecoute le passé qui marche dans tes pas.

Du fond de ta mémoire et du fond de ta vie
Il s'avance, se tait et s'approche, et sa main
Cueille l'ombre des fleurs que nous avons cueillies ;
Il s'obstine à nous suivre et sait notre chemin.

Mais si pour l'entrevoir tu retournes la tête,
Tu l'entendras soudain s'en aller devant toi
Tu n'as qu'à t'arrêter si tu veux qu'il s'arrête.
Et il reste invisible à celui qui le voit.

La fontaine où tu bois mire sa face inverse,
L'écho où tu parlais répète ce qu'il dit,
Et l'âtre où tu séchas les gouttes de l'averse
Offre sa cendre tiède à son pied refroidi.

La porte que ta clef entr'ouvre et que tu pousses
Laisse entrer avec toi cet hôte inaperçu ;
A l'angle où l'araignée ourdit ses toiles douces,
Le Passé tisse auprès la sienne à ton insu.

A son double rouet qui file l'aube et l'ombre
Il travaille sans cesse et ne s'est pas lassé;
Il a mêlé son fil sournois aux fils sans nombre
Et l'habit que tu vêts est fait de ton passé.

Il dort dans ton sommeil et songe dans tes rêves
Il se lève à l'aurore et te suit jusqu'au soir
Le long de la forêt, du fleuve ou de la grève;
Un jour, il te tendra son magique miroir.

Lui qui fut si longtemps invisible à ta vie
Deviendra le passant que l'on n'évite pas
Et du fond du cristal de la glace ternie,
Tu te verras venir, tous les deux, pas à pas;

Il n'a rien oublié afin qu'il te souvienne,
Et double, en ce miroir où tu t'es reconnu,
Derrière ton destin et ta face, la sienne
Est l'éternel présent de tout ce qui n'est plus.

J'ai cité cette pièce, si belle et si claire et qui clôt presque, avec les *Jeux Rustiques et Divins*, la plus surprenante partie de l'œuvre du grand poète, je l'ai citée, dis-je, parce qu'elle nous révèle, dans une forme abrégée, sa pensée et pourrait lui servir d'introduction.

Il me semble qu'on pourrait appliquer à Régnier et à bon nombre d'entre nous aussi, cette observation si profonde d'Henri Bremond sur Newman : « Il ne sentait bien, il ne vivait réellement qu'au passé ». Certains hommes n'entrent qu'imparfaitement en contact avec le présent, qui les trouve un peu distraits et absents, et ne le comprennent que quand il s'éloigne et prend de la perspective. Le

présent les surprend toujours insuffisamment préparés et ils ne trouvent ce qu'il fallait dire, ne sentent ce qu'il fallait éprouver qu'après qu'il est passé. Heureuse infirmité, qui fait de l'existence des poètes une suite d'occasions manquées et de douloureux regrets, qu'ils expriment d'autant mieux ! S'ils aiment, il arrive que la présence de la personne aimée paralyse leur sensibilité, qui ne s'épanche bien que dans l'absence, lorsqu'ils lui substituent son image. Et c'est de cette image qu'elle imprime en eux, et parce qu'elle est faite en partie de leur rêve profond, qu'ils sont épris plus encore que de sa réalité même. Ce n'est pas cette personne elle-même qu'ils aiment, c'est Omphale, c'est Ariane, c'est Ophélie, c'est Hélène, et parce qu'ils ont surpris dans une attitude, dans un sourire, dans un trait furtif, — *incessu patuit dea*, — à la beauté d'un type éternel, une de leurs éternelles amours.

Un Régnier, comme chacun de nous, mais plus que nous, parce qu'il est plus poète, n'est pas une individualité quelconque, il est l'homme éternel, antique et moderne, il est le Poète, il est Homère, et Sophocle, et Théocrite, et Shakespeare, et Racine, il est Hercule, et Thésée, et Achille, et Hippolyte, et Hamlet, et Oreste.

S'il est Hercule, il absorbe en lui Omphale et Déjanire et le vindicatif Centaure, et la massue et la quenouille et l'Hydre de Lerne. S'il est Thésée, il absorbe Phèdre et Ariane, avec le Minotaure. S'il est Hamlet, il suppose Ophélie. Les aventures

d'un héros ne sont que sa personnalité déployée. Ses amantes, c'est lui qui les crée, les pose, les situe, leur imprime sa marque ; elles expriment ses désirs, son idéal ou ses faiblesses : c'est lui qui les revêt d'une légende, qui les fait ce qu'elles sont. Elles sont son destin comme il est le leur, car « le caractère d'un homme est sa destinée » a écrit le vieil Héraclite.

« Ophélie n'est que la jeunesse noyée d'Hamlet », nous disait Mallarmé en 1894. Mais bien avant Mallarmé, Régnier, parlant d'Hercule à Omphale, écrivait :

Toi, sa pensée étrange et l'ombre de son âme
Sois son âme éternelle, ô son âme éphémère !

Henri de Régnier avait, comme tous les poètes lyriques, pris sa vie intime pour sujet de ses poèmes, sa vie, c'est-à-dire ses espoirs, ses amours, ses rêves, son aventure, qui étaient pareils aux espoirs, aux amours, aux rêves, aux aventures des autres hommes ; et c'était l'aventure humaine, en somme l'éternelle aventure de la vie, qui recommençant avec chacun, a été mille fois racontée et plusieurs fois fixée et immortellement stylisée en des poèmes, en des peintures, en des sculptures, que tout le monde connaît et où, les uns après les autres, les hommes qui se succèdent sur la terre, retrouvent leur propre émotion et l'évocation merveilleuse de leur propre expérience. Reprendre ces vieux beaux

thèmes, ces refrains de l'Ancien temps, où pleure la mélancolie de tous, n'est-ce pas la meilleure manière de se raconter soi-même, car ainsi on n'est pas seulement tel ou tel homme, on est l'homme, on ne dit pas seulement sa chanson, mais la chanson des hommes, ou plutôt de sa chanson particulière on fait une variante de la chanson universelle. On y ajoute son couplet, mais, pour que ce couplet s'impose à la mémoire, il faut qu'il soit dans le ton de la chanson et qu'il lui apporte cependant une vie nouvelle, un rebondissement d'émotion. La chanson semblait finie, elle repart de plus belle. Tel est le miracle du génie.

Faire de la littérature, c'est, qu'on le veuille ou non, prendre la suite, s'insérer dans la série des grands poètes, des grands littérateurs, c'est continuer une histoire depuis longtemps commencée et où le plus fort ne peut introduire qu'un épisode ou qu'une péripétie. De même que la science actuelle est le total des inventions humaines, de même la littérature actuelle est le total de l'ancienne. Et chaque grand poète qui se lève n'est que l'abrégé de tous ses prédécesseurs, il ne peut ériger son œuvre que sur la leur, en la complétant. Il peut arriver que par une initiative heureuse il en change momentanément la perspective, mais ce sera en s'inspirant du plan général de l'édifice.

Si Régnier a pu mener à bien une entreprise que ni Mallarmé, ni Baudelaire n'avaient pu complètement réussir, c'est que, malgré sa jeunesse, il s'est

trouvé plus riche d'expérience et de savoir que ces maîtres. Régnier a trouvé dans sa riche culture humaniste les ressources en images, en mythes, en idées qui leur manquaient ou qu'ils avaient imprudemment dédaignées. Baudelaire, avec son esprit théologique, sa haine du paganisme, regardait, à travers le dix-septième siècle, vers le Moyen-Age et ses restrictions, Verlaine et Mallarmé lui-même se ressentaient plus ou moins du même idéal et tendaient également vers les formes abstraites, c'est-à-dire vers une diminution considérable des moyens d'expression.

Comment aurait-on pu réussir une littérature symboliste, en commençant par se priver de cette prodigieuse galerie de symboles qu'offrait la mythologie grecque, en renonçant à se servir de tant d'images, multipliées et popularisées par la peinture, la sculpture, la poésie, et qui, depuis des siècles, avaient prêté leurs formes à nos pensées et à nos rêves, et se trouvaient si intimement mêlées à notre vie ?

Cette culture humaniste me semble avoir pénétré Henri de Régnier beaucoup moins par le moyen de l'étude et de la lecture que par l'imagerie et la sculpture décorative. C'est, en voyant, dans les manoirs qu'il avait habités ou fréquemment visités depuis sa plus petite enfance, des tapisseries de la Renaissance ou des dix-septième et dix-huitième siècles, ou quelques trumeaux au-dessus des glaces et des portes, c'est en se promenant dans des parcs

peuplés de dieux à la manière de Versailles, que Régnier s'est familiarisé si étroitement, si profondément avec la mythologie. Elle est entrée en lui en même temps que la lumière. Il a vu sur les murs des chambres, des couloirs et jusque dans les greniers tout un peuple mystérieux de divinités à demi effacées et d'autant plus attirantes. Il a vu des dryades et des faunes, presque avant d'avoir vu des arbres. Il a vu les cornes d'Actéon et la colère de Diane, l'hydre de Lerne et le lion de Némée, la tête de Méduse, le pétase et la sandale ailée de Mercure. Et, dehors, dans les jardins, au sommet de quelque escalier de marbre usé, l'oiseau de Junon, le paon, orfèvrerie vivante, étalant sur la lyre de sa queue qui roue, toutes les pierreries de Golconde, toutes les fantaisies de la fable sur un oiseau réel, dont le cri guttural ressemble au cri d'une corne de tramway ; puis non loin de là, sur une pièce d'eau, l'oiseau de Léda, le cygne, silencieux et fier, divin chef-d'œuvre, forme exilée du ciel, et si beau qu'il fait tout comprendre. A l'enfant qui a vu, vraiment vu, avec ses yeux premiers, le paon, le cygne ou le cerf héraldique, qu'y a-t-il désormais d'impossible à croire? Et de tels êtres, si merveilleusement étranges, ne semblent-ils pas subsister comme des intermédiaires entre le monde des réalités et le monde fabuleux des chimères? Ne sont-ils pas une mythologie vivante?

Et si nous descendons un peu, voici la chèvre, caprice architectural, et le bouc puant, cousin des

satyres, et le taureau et le bélier aux cornes enroulées qui rappellent Jupiter, et puis voici la vache Io, qui ouvre avec étonnement les grands yeux de Junon sous la charpente de son front surmonté aussi de cornes, et le hibou, dont se casque chaque nuit la vigilante Minerve.

Et puis, ce sont les almanachs qui nous apprennent les signes du Zodiaque, les Gémeaux, le Verseau, la Balance, la Vierge, puis les planisphères célestes avec leurs constellations aux noms si riches de rêve et où les anciens dieux semblent s'être réfugiés.

Enfin voici le bestiaire héraldique et les écussons parlants, où s'affrontent les licornes, où jappent les chimères.

Ainsi, avant toute lecture, l'imagination d'un Régnier se trouve déjà peuplée prodigieusement d'une multitude homogène d'animaux pensants et de héros fabuleux. Il y en a derrière chacune de ses pensées et qui s'apprêtent à en devenir les emblèmes.

Ajoutez à cela l'antique rouet et la quenouille où les Parques filent la destinée ; les ciseaux qui en tranchent le fil ; la lampe qui s'allume comme une pensée ; le miroir qui, pareil à notre âme et à notre mémoire, nous renvoie notre image et celle des choses et prête ainsi à tant de réflexions ; la clef, qui ouvre et ferme ; les routes qui mènent aux villes et aux aventures ; la mer, d'où tant d'aventuriers sont venus et où s'élancent tant d'espoirs, dont beaucoup font naufrage.

Et représentez-vous maintenant un homme incliné naturellement à ramener en soi-même pour le confronter avec l'image qu'il s'en fait, tout ce qu'il voit ou apprend de la vie, — car Régnier, comme tous les esprits philosophiques, cherche le sens de la vie, et pour le mieux saisir, il en classe les gestes et les actes par catégories, il en restitue le nombre à l'unité, il généralise les cas individuels et le sien même.

Son aventure, à quelques menus détails près, sera l'aventure humaine ; sa destinée, la destinée humaine. Sa jeunesse, il la reconnaîtra dans tous les jeunes hommes qui partent avec de grands espoirs, appelés à mourir au cours de la route ; son âge mûr sera plein de luttes contre les monstres, qui le terrasseront s'il ne les terrasse. Heureuse sa vieillesse, si elle le ramène avec quelques trophées à la chère maison de son enfance !

Le poème de l'aventure où soufflent un large chant du départ et des trompettes d'or, ce sont les *Poèmes Anciens et Romanesques*; le poème du retour, c'est *Tel qu'en songe*.

Une sorte de brume mystérieuse enveloppe ces deux poèmes, un peu conçus comme des apocalypses païennes et des visions, mais je ne sais rien qui rende avec autant d'intense beauté ni d'une façon plus poignante le son d'une vie supérieure, le son tragique et merveilleux de la vie. Ce ne sont pas de simples allégories ! L'allégorie classique est froide et sans vie, elle cache mal sous ses oripeaux d'em-

prunt les syllogismes qu'elle habille patiemment, puérilement et qui conservent leurs gestes mécaniques de mannequins.

Je suis très embarrassé pour faire des citations, il faudrait presque tout citer, car presque tout est de la même qualité, tout forme trame; Régnier n'est pas de ces poètes qui font le morceau, mais chacune de ses pièces concourt à l'effet de l'ensemble et se moire, et chatoie, et frissonne des reflets que lui envoie le morceau voisin. Heredia nous disait : Régnier prend une grande feuille de papier blanc, il y jette un vers, qui en amène un autre et d'arabesque en arabesque les suivants se déroulent, s'enlacent, se désenlacent, décrivent cent méandres et viennent d'eux-mêmes s'achever en un dernier vers imprévu, profond et rayonnant ». C'est, en effet, de cette façon qu'ont été composées quelques-unes des sereines et des belles pièces, qui font le charme apaisé des *Jeux Rustiques et Divins* ou de *la Sandale ailée*. Elles sont d'un grand et tranquille travail. L'ouvrier, sûr de sa haute pensée et de sa technique, y laisse courir sa plume et son burin au fil égal de l'idée, et sans avoir même besoin de se relire, il envoie à l'imprimeur la page encore tout humide et si indolemment écrite, et c'est un chef-d'œuvre. Mais cette manière, qui étonnait et émerveillait avec si juste raison Heredia, est celle de sa maturité. Régnier y recourait, pour donner plus de consistance à son livre et pour en enrichir la façade d'ornements, qui en relevaient la physionomie et le

style, qui en aéraient l'architecture et la rendaient à la fois plus hardie et plus légère.

En réalité, il y a deux époques dans la poésie de Régnier. Il y a la période d'aventure et de conquête, où il part, sous l'œil de Mallarmé et avec la volonté de réaliser la poésie symboliste. A ce moment, il est en pleine jeunesse et tout débordant de tendre et ardente sensibilité. Sa pensée alors s'enveloppe volontairement de nuages, à travers lesquels fulgure une imagination dorée. A la lueur des éclairs, qui en percent la nuit, on distingue, au fond de son palais, où elle attend Hercule, Omphale qui, à son rouet, file son destin, puis les femmes antiques, qui attendent sur la grève, avec le Miroir, l'Amphore et la Lampe, l'arrivée du héros et de l'amant. Entre temps, passent les caravanes des aventuriers de la mer. Puis, c'est Ariane sur son rocher et Hélène sur sa tour, et la Belle au Bois dormant, qui se meurt de ce que son chevalier ne vient pas et la Licorne, qui,

Folle d'avoir flairé les mains froides de mort,
Se cabre, fonce et heurte et coupe de sa corne
Les vents qui du midi remontent vers le nord.

Et c'est vous, et c'est moi, et c'est nous tous, dans le vent, dans les embruns, dans les larmes, dans la vie profonde et dans le rêve, nous tous, fiancés avec nos âmes aux dames du Rêve. Voici Hercule, revenant de ses douze travaux :

Il a lavé le sang de ses bras aux fontaines
Et laisse avec orgueil traîner sur les cailloux
La toison du bélier et les peaux néméennes.

Il vient à toi, l'Omphale, âme de ses courroux,
Toi son âme vivante et qui gardes, ô douce,
Le songe du soleil mort en tes cheveux roux

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
De grandes fleurs ont refleuri la terre aride
Qui sera mère à ton sourire puéril,
Héritier médéen des philtres de Colchide,

Ton honneur est le prix que voulut son péril !
Prends la peau léonine à tes épaules nues,
Sous les griffes que joint un fermoir de beryl.

Les monstres accroupis se crispent dans les nues
En songes tristes acculés au fond du soir,
Et la quenouille est douce aux porteurs de massues.

Au trône qu'il dressa royal et pour t'y voir
Sois son âme éternelle, ô son âme éphémère,
Toi qu'à survivre belle a forcé son espoir.

Et si son cœur, hélas, mordu par la chimère
Durant le dur travail de ton nom illustré
Elude sa tristesse en quelque cendre amère,
Laisse le bûcher d'or fumer au ciel sacré.

Outre la beauté multiple et la multiple signification de ces vers, on a admiré au passage ce don de réalisme, qui nous fait entendre sur les cailloux le bruit de la toison et des peaux néméennes, qui traînent aux épaules du héros.

Et maintenant, contemplez ce défilé aventureux

d'histoire et de légende, retour d'Orient, d'un relief à désespérer Flaubert :

Ils sont venus pendant les siècles de nos larmes
— Haute fresque en passage sur l'occident clair —
Avec des chants, des cris, des palmes et des armes,
Longer la côte adverse et sa grève de mer.

Des marchands durs sortis des Tyrs et des Carthages
Passaient en supputant des nombres sur leurs doigts
Sans voir que le soleil aux barreaux d'or des cages
Striait d'ombre les lynx et les onces des bois.

Les ânes roux chargés de coffres et de caisses
Broutaient en titubant des roses, et les soirs
S'irritaient des grelots tintés par les ânesses
Trottant parmi les béliers blancs et les boucs noirs.

Puis ce furent des bouffons et des astrologues
Contemplant tour à tour les astres et les fleurs,
Et des courriers équestres escortés de dogues
Qui jappent dans la nuit et flairent les voleurs.

Les grands chevaliers d'ombre et de fer, loin des joutes,
Aux échos du passé, poussière et fol ébat !
Chevauchent, deux à deux lavés par les absoutes
Vers le sang des graals et l'espoir du combat.

Des pèlerins, sous la cagoule et sous la loque,
Besaces au côté, coquilles et bourdons,
Se signent par la croix de qui leur lèvre invoque,
Pour les nouveaux péchés, le sang des vieux pardons.

Dites-moi si vous avez jamais vu enluminures de Missel médiéval ou d'Heures, plus évocatrices du

Moyen-Age des contes, que des vers comme ceux-ci :

Les grands cerfs roux viendront flairer aux serrures
Et fuir au bruit léger des faines sur le toit,
Et les oiseaux mangeront seuls les grappes mûres
Comme de lourds rubis au manteau d'un vieux roi.

Et cet autre :

La forêt et le mont où la lune s'écorne...

Et encore ceci :

En l'antique forêt des hêtres et des houx
Les arbres bercent sur leurs branches des hiboux.

Passons à présent à la pénétrante douceur de *Tel qu'en songe*, à ce délicieux poème du retour de l'âme au cher manoir et aux paysages de l'enfance. Ecoutez ce bruit de la pluie et de vos larmes qui vous mouillent jusqu'au cœur :

La pluie est douce et mouille les vieilles bures
Et les loques et la peau dure
De la couleur des feuilles mortes
Et le fagot de hêtre est lourd et les socques
Des pauvres pieds sont tenaces aux feuilles mortes,
Et la sente boueuse est obscure
Qui mène vers le seuil des portes
Aux chaumières, là-bas, parmi les cultures.

La pluie est douce sur toute la forêt et sur les plaines,
L'obole tinte aux plis des robes de laine
Et luit aux vieilles mains lourdes d'aumônes,
Les falots éclairent la souche et la pierre et les bornes,

Et vacillent en l'eau des fontaines,
Et les pas lourds et monotones
S'en vont en écrasant les faînes.

Et ce passage des Vents ne vous donne-il pas le frisson ?

Les grands vents venus d'outre-mer
Passent par la Ville, l'hiver,
Comme des étrangers amers,

Ils se concertent, graves et pâles
Sur les places, et leurs sandales
Ensablent le marbre des dalles.

Comme de crosses à leurs mains fortes
Ils heurtent l'auvent et la porte
Derrière qui l'horloge est morte;

Et les adolescents amers
S'en vont avec eux vers la mer.

Mais le grand charme du livre est dans le don qu'a le poète de prêter un visage inoubliable et une âme aux nombreuses figures allégoriques qui le peuplent. On les rencontre par les routes ombreuses qu'il décrit, à travers les couloirs et les chambres de ses manoirs, au bord de ses étangs en des attitudes si chèrement familières, avec des regards si beaux et si parlants, qu'on croit les reconnaître à moitié, comme ces êtres tendrement pleurés, qui nous visitent parfois dans nos songes, reviennent nous voir à la faveur de notre sommeil, reprennent quelques instants la vie d'autrefois et nous quittent, malgré

nos instances, pour s'en retourner en leur demeure mystérieuse avec leur secret dans les yeux. Je ne connais aucun poète qui ait su animer ainsi de prétendues abstractions ou plutôt je ne vois en ce genre que les infortunées petites princesses du théâtre de Maeterlinck et qui sont aussi des allégories diadémées, mais Maeterlinck leur donne de jolis noms légendaires et leur prête des aventures, tandis que Régnier nous les présente dans leur nudité d'allégories et dans cet état les fait vivre comme des personnes. J'allais pourtant oublier Baudelaire et sa douleur et ses défuntes années, sur les balcons du ciel, en robes surannées. Oui, quelquefois Baudelaire avec Edgar Poë avaient précédé Régnier. Et avant Baudelaire et Edgar Poë, quelques peintres anciens. N'importe, je ne sais rien de plus délicieusement intime ni de plus touchant, ni de plus poétique, que les trois fins tableaux que voici :

I

La douce joie a passé
En chantant, un matin, sur sa flûte d'ébène
Derrière les hautes roses de ma fontaine ;
Mais le vent riait sur ses pas effacés
Au sable fin et la fontaine
A ri de même
De toute son eau vive à cette chanson vaine
Et l'écho ne sait plus que la joie a passé.

II

Au bord de tes silencieuses eaux, Mémoire,
Où tu penches ta face et la tienne, Tristesse !

Vous vous tenez comme les deux sœurs de ma vie,
L'une pâle et l'autre pâlie
De tout ce que sait l'une et que l'autre n'oublie,
Et l'eau silencieuse où se voit la Mémoire
Lui montre son visage auprès du sien, Tristesse!

III

Dans la haute salle, simple et grave, où ma Mémoire
S'accoude et songe pour toujours,
Dans la salle aux murs de marbres et de miroirs
Où son image se répercute comme au fond des jours,
En silence, avec sa robe rose et noire,
Avec sa face pâle sous ses cheveux lourds,
C'est la Mémoire,
Sœur de mes jours et de mes soirs.

Avec les *Jeux Rustiques et Divins* commence à s'annoncer la seconde manière de Régnier. Là, l'influence classique de Heredia le dispute déjà à la magique influence de Mallarmé. Les brumes se dissipent ; un jour délicatement doré enveloppe les nouveaux poèmes, sans en détruire tout à fait l'atmosphère divine. C'est du Puvis de Chavannes, c'est le Bois sacré, fourmillant de dieux, dont le marbre de Versailles n'a pas encore figé et emprisonné la beauté et qui circulent ivres de vie et qui jouent et s'ébrouent dans cette ultime et tiède lumière. Oh ! le beau, oh! l'adorable livre! où presque tout est chef-d'œuvre et sur qui planent encore les grandes ailes de la Mélancolie ! Qui veut connaître le double poète, qui est en Régnier, qu'il commence par ce livre-là. Qu'il y lise d'abord et médite le grand, l'admirable

poème, intitulé *l'Homme et la Sirène!* C'est écrit dans une langue et dans une manière qui font penser à La Fontaine, quand celui-ci s'avise d'être vraiment poétique et sublime, comme dans *le Chêne et le Roseau*, ou encore comme dans la fable *La mort ne surprend point le sage*. C'est d'une aisance constamment familière avec la grandeur et qui, sachant sourire, sait aussi s'élever sans effort et avec naturel au plus haut rêve. Et on y retrouve aussi les secrètes et altières retraites où la pensée de Régnier nous a accoutumés.

Le livre contient aussi les plus adorables odelettes du poète, entr'autres celle-ci, que tout le monde sait par cœur :

Un petit roseau m'a suffi
Pour faire frémir l'herbe haute
Et tout le pré
Et les doux saules
Et le ruisseau qui chante aussi ;
Un petit roseau m'a suffi
A faire chanter la forêt.

Ceux qui passent l'ont entendu
Au fond du soir, en leurs pensées,
Dans le silence et dans le vent.
Clair ou perdu,
Proche ou lointain...
Ceux qui passent en leurs pensées
En écoutant au fond d'eux-mêmes,
L'entendront encore et l'entendent
Toujours qui chante.

Il m'a suffi
De ce petit roseau cueilli
A la fontaine où vint l'Amour
Mirer, un jour,
Sa face grave
Et qui pleurait,
Pour faire pleurer ceux qui passent
Et trembler l'herbe et frémir l'eau ;
Et j'ai du souffle d'un roseau
Fait chanter toute la forêt.

Après de tels morceaux et ceux que j'ai déjà cités, on comprend que la cause du vers libre ait été irrévocablement gagnée. Le moyen, après cela, de contester qu'il y eût là une forme de poésie, qui se justifiait à la fois parce qu'elle était exquise et parce qu'elle ne pouvait l'être davantage ni même autant, si elle eût été plus régulière et plus traditionnelle !

Le reste du livre est formé d'inscriptions et de ces nombreux petits poèmes à la fois significatifs et ornementaux pour lesquels Régnier, ainsi que je l'ai dit plus haut, s'amusait à laisser courir sa plume sur la page blanche comme cette hirondelle, que l'on voit, nouant et dénouant autour de la maison son vol qui s'enchevêtre :

La Maison.

La maison sur les eaux, pour se mirer, se penche,
Elle est fleurie ; elle est fragile et toute blanche
Sous la vigne obstinée et le lierre fidèle.
Le ciel est beau ; les fleurs sont douces ; l'hirondelle

Noue et dénoue autour son vol qui s'enchevêtre
Et dans l'eau singulière on la voit apparaître
Au miroir assombri que sa gaîté traverse,
Chauve-souris soudain d'un crépuscule inverse,
Avec la maison pâle et le ciel terne et sombre ;
Et les deux cygnes blancs au-dessus de leur ombre
Qui se reflète noire et ne les quitte plus,
Mystérieux jumeaux l'un à l'autre apparus,
Semblent, doubles sur l'onde où leur spectre les suit,
Unir l'heure du jour à l'heure de la nuit.



Ainsi Henri de Régnier, de 1886 à 1897, c'est-à-dire entre ces vingt-quatre et ses trentre-cinq ans, a réalisé, comme en se jouant, la poésie symboliste, dans la plupart de ses tendances. Tout ce qu'il a tenté en ce sens, il l'a réussi somptueusement, magnifiquement. Le premier, il a su voir clairement le problème et il l'a scruté dans toute son étendue et dans toute sa profondeur. Que voulait-on ? Que cherchait-on ? La jeune école, s'inspirant des leçons de Baudelaire, de Mallarmé, de Verlaine, de Rimbaud, comprenait qu'après Victor Hugo et le Parnasse, il fallait renouveler la poésie par le dehors et par le dedans. Jusque-là la poésie avait été directe et sociale, donc revendicatrice et pressante. Elle était le cri, la plainte, la protestation, ou bien l'approbation enthousiaste ou louangeuse.

La nouvelle poésie se proposait de nous montrer l'homme en lui-même, son âme ou pour parler plus exactement ses âmes, les multiples âmes de son

âme, ses pensées, ses souvenirs, ses rêves, les combats qu'ils se livrent, les associations qu'ils forment, les visages qu'ils ont ou qu'ils prennent, tout ce qui semble sortir de nous, pour aller vers la vie extérieure et tout ce qui vient s'y perdre et mourir. En d'autres termes, ils voulaient peindre la vie intérieure, reflet de l'autre et qui lui survit. Et en effet, la figure du monde passe devant nous comme se déroule un film de cinéma ; seul, le reflet qu'elle laisse en nous persiste et continue à vivre. La réalité extérieure n'est qu'une ombre inconsistante et aussitôt évanouie. Ne dure, ne vit que ce qui a été pensé ou imaginé. Ce n'est pas la guerre de Troie qui est vraie, c'est *l'Iliade*.

« Les mots seuls demeurent », a écrit Fernand Mazade. En d'autres termes, les choses ne sont que ce que nous les voyons, que ce que nous les faisons. Et le monde ne nous montre que nous-même. C'est en nous que toutes nos aventures se passent. Et décrire le monde, c'est nous décrire, c'est mettre nos pensées en scène, nos pensées sous leurs visages humains, sous leurs visages de résignation, de détresse ou de colère, en cottes d'armes ou sous la bure des pèlerins, en sandales ou en brodequins, jeunes ou vieilles, menteuses ou candides, nonnes ou courtisanes, éparses ou groupées sur toutes les routes du temps et de l'espace, car nous sommes toute l'Humanité ancienne et toute l'Humanité à venir et chacun de nous est tout le monde.

Et ainsi toute la vie, pour qui la regarde, se réduit

à quelques attitudes essentielles et se résume en symboles, en emblèmes, en allégories.

Ces idées étaient encore vagues et obscures. On s'avançait à tâtons. Régnier y alluma un grand flambeau, et il s'y enfonça comme Virgile et Dante aux Enfers. En même temps, une grande mélancolie s'empara de lui quand il eut reconnu que tout ce qu'il aimait n'était qu'ombres et fantômes, et c'est ce sentiment de mélancolie qui donne à tous ses poèmes un accent si prenant, si désolé et si tendre et qui en fait quelque chose de si profondément, de si aristocratiquement humain.

Certes, cette *Enéide*, cette *Divine Comédie* nouvelle, pleine de soupirs et de sanglots, cette descente dans l'homme souterrain, cette poétique plongée dans les limbes de l'âme, cette apocalypse intérieure qui donne à la vie un arrière-goût de la mort, ne peuvent triompher complètement de notre instinctif besoin d'illusions. La littérature, la poésie reprendront pied sur terre, mais de cette rénovation symboliste, qui rend le son de l'Ecclésiaste, elles ne se désensorcelleront pas entièrement. Elles en garderont à jamais quelque phosphorescence. Leurs purs habits resteront humides de l'eau du Styx. Elles emporteront, collée aux chairs, cette tunique du Centaure et ne s'en déferont pas plus que de celle de la Renaissance. Aussi bien, depuis la Renaissance, notre poésie n'avait pas subi un pareil renouvellement. Notre poésie était humaniste ; désormais elle sera humaniste et symboliste, car le symbolisme com-

plète l'humanisme, en lui révélant son véritable sens. Que seraient pour nous les dieux antiques, s'ils n'étaient des symboles? Mais, en redevenant des symboles, ils redeviennent des dieux véritables, puisqu'ils expriment des vérités permanentes et nécessaires et puisqu'ils reconquièrent ainsi au firmament de notre âme leurs royautés stellaires.

Sans Régnier le symbolisme n'aurait pas triomphé, mais il est juste d'ajouter que, sans l'école décadente et les horizons qu'elle lui ouvrit, Régnier n'aurait probablement pas été tout ce qu'il a été. Mais qu'aurait donc été Ronsard sans les humanistes de la Renaissance et qu'aurait été Hugo sans la petite école romantique qui le précéda? Aucun homme ne peut aller bien loin tout seul. Mallarmé a été de ceux qui ont révélé Régnier à lui-même et à son tour Régnier a révélé aux Mallarméens eux-mêmes tout ce que leur doctrine encore ésotérique contenait de possibilités splendides. Quel est le premier qui a proposé pour la jeune école le nom de symboliste? Est-ce Régnier? Est-ce un autre? Je l'ignore et ceux qui croient le savoir l'ignorent peut-être autant que moi. Ce qu'il y a de certain, c'est que le terme de décadent qui est un mot négatif, ne correspondait pas à ce qu'apportait de réalisations positives le talent ou le génie d'Henri de Régnier.

Aucune littérature n'est viable si elle ne rentre pas dans le grand courant de la littérature générale, si elle ne devient pas cette grande littérature elle-même, si elle ne relie pas la littérature d'hier à celle

de demain. Il faut qu'elle soit l'ancienne littérature enrichie, qui se transmet à la littérature de l'avenir. Pour qu'elle soit transmissible, il faut qu'elle puisse se transformer encore, sans cesser d'être reconnaissable, sans cesser d'être la même, sans perdre aucune de ses chances. Une poésie lyrique, qui ne pourrait pas vivifier les autres genres et qui, par exemple, ne pourrait pas devenir dramatique, c'est-à-dire tour à tour comique et tragique, se retrancherait elle-même de la civilisation et de l'histoire. La poésie de Mallarmé représentait la poésie à l'état de crise. Son hermétisme l'isolait et la stérilisait. Le mérite de Régnier est d'avoir remis dans la grande circulation toutes ces richesses cachées et d'avoir ramené le symbolisme au grand jour.

Grâce à lui et quoiqu'il fût une révolution littéraire autrement profonde et grave que le romantisme, le symbolisme a vite pris une physionomie presque classique, plus classique encore que n'avait été le romantisme, car on ne peut pas reprocher à Régnier les mêmes fautes de goût qu'à Hugo.

Désormais, un événement aussi important que l'humanisme et que le romantisme s'est produit dans notre poésie, et la marque d'une nouvelle empreinte. On ne pourra pas ne pas en tenir compte. La poésie ne pourra plus ne pas être un peu symboliste.

Je n'ai pas parlé du classicisme, parce qu'il y a un classicisme humaniste, un classicisme romantique et un classicisme symboliste, le classicisme s'accommo-

pour composer son chef-d'œuvre : *l'Oiseau bleu.* Nul n'a exprimé comme lui la vie merveilleuse, la joie de la lumière, la terreur de l'obscurité, que vivent les petits enfants rêveurs et imaginatifs et tout ce qu'ils voient que nous ne voyons pas et la façon dont ils le voient et les avertissements qu'ils reçoivent des choses.

Seulement parmi toutes ces pures et douloureuses petites princesses que créa son rêve étrange et puéril, il en est une dont l'arrivée ne m'a rien dit de bon ; je veux parler de cette singulière et poseuse Aglavaine qui, avec ses belles phrases suspectes et ses grands airs un peu ridicules, détruit le bonheur de la pauvre Sélysette et la fait mourir. Il n'y a pas que le mari de Sélysette qui ait été assez sot pour s'y laisser prendre ; je soupçonne fort le poète d'en avoir été dupe aussi. Aglavaine, c'est celle qu'il ne faut pas laisser entrer chez soi ni en soi : c'est le mauvais génie, la sirène, la pensée diabolique, la raison vaniteuse et prolixe avec la volupté soi-disant artiste. Aglavaine est le symbole visible d'une crise qui a dû, à un moment donné, se produire chez Maeterlinck, quand, pour quelque orgueilleuse tentation dont j'ignore la nature, il a laissé mourir Sélysette, son âme, son âme encore croyante ou suspendue au doute. Poète, vous vous êtes cru alors très fort, très fier, enfin affranchi, mais Sélysette, votre âme vraie, était morte. Puisse-t-elle n'avoir été qu'endormie par les sortilèges de l'autre, la peu sûre, la fausse, la trompeuse et la trompée Aglavaine, la reine du jour, la mauvaise muse.

A dater de ce moment, Maeterlinck, qui n'avait peut-être plus la foi depuis quelques années, mais n'en faisait pas d'embarras, sentit qu'il avait une autre foi. Mais en cette matière il y a moins à choisir qu'on ne suppose. On ne sort de la philosophie traditionnelle, celle qui admet la personnalité et la Providence divines ainsi que l'immortalité de l'âme, que pour entrer dans des chemins bien battus, où des penseurs de village ont laissé la trace de leurs grosses semelles et de leurs pieds de lourdauds. En vain l'auteur s'ingénie, en vain il trouve de beaux mots et de belles images, on voit toujours le néant à travers.

Il y a en Maeterlinck un beau et noble penseur de la famille intellectuelle d'Emerson, mais Emerson charme toujours et n'irrite jamais. C'est un bon compagnon qu'Emerson. On ne voit jamais approcher sans regret la fin de ses livres : il en coûte de se séparer de lui. Maeterlinck, après nous avoir enchantés pendant quelques pages, nous agace aux suivantes, parce qu'il s'y occupe de choses qu'il ferait mieux de laisser de côté et sur lesquelles nous ne pouvons pas penser comme lui. Il y a là comme une indiscrétion, comme un manque de tact envers une très nombreuse catégorie de lecteurs. Un beau livre est un ami, en compagnie de qui on creuse des idées générales, mais qui dit idées générales dit idées acceptées de tous et non opinions particulières, qui ne sont plus du domaine des lettres et de la poésie. Maeterlinck est panthéiste. Il y a un certain pan-

théisme acceptable, si l'on veut, même pour les catholiques ; le sien ne l'est pas, car il se présente comme une doctrine exclusive et non comme une interprétation du mystère qui nous enveloppe. Il n'est presque pas un livre d'Anatole France, qu'on ne lise avec plaisir et dont on ne puisse tirer quelque profit. C'est que cet écrivain sceptique évite le plus souvent de dogmatiser. Maeterlinck dogmatise et, ce faisant, se sépare brutalement de son lecteur. Il sort de la tradition latine.

Le premier théâtre de Maeterlinck n'était guère jouable. C'était du spectacle dans un fauteuil. L'auteur a tenté, avec *Monna Vanna*, d'aborder véritablement la scène. Il y a dans cette pièce une situation dramatique superbe ; mais, à peine est-elle posée, voilà que l'auteur s'égare dans d'insupportables dissertations morales ou métaphysiques qui n'en finissent plus.

Sentant qu'avec des dons de premier ordre, il lui manquait quelque chose pour être l'auteur dramatique qu'il rêvait d'être, il a tenté d'adapter une Marie-Madeleine du poète allemand Paul Heyse et y a ajouté une scène splendide. Malheureusement de tels sujets sont presque intraitables. On ne reconstitue pas historiquement des scènes de l'Evangile, même quand certaines données du texte semblent nous y inviter. L'Amour divin, qui baigna et spiritualisa Madeleine, a soustrait à jamais son passé de pécheresse aux curiosités des hommes. Ce passé est devenu mystérieux et symbolique. La grande ombre

du Christ le recouvre et s'y mêle. Nous ne sommes plus en présence des secrets du cœur d'une femme, mais des secrets de Dieu. Et fût-on incrédule, le problème ne serait pas changé. Si l'Evangile n'était pas divin en soi, il le serait devenu dans ces dix-neuf siècles, où l'humanité y a fait tenir tant de rêves, tant de ses pensées les plus sublimes.

Tout en donnant l'impression du génie, Maeterlinck, peut-être, faute d'une nationalité assez définie, et circonscrite et parce qu'il ne fut plus assez Belge, sans être tout à fait Français, a composé des œuvres puissantes mais inégales, où la maturité se mêle étrangement aux témérités d'une jeunesse trop prolongée. Ce défaut ne lui est du reste pas particulier ; presque tous les symbolistes sont demeurés un peu trop des jeunes, ce qui les a empêchés d'être pris entièrement au sérieux et de conquérir sur les esprits cette maîtrise que l'âge et le talent auraient dû leur valoir. Pourtant Maeterlinck a fait preuve de pensée, de haute pensée même et a moins versé que d'autres dans les travers d'une rhétorique bizarrement puérile, mais déraciné religieusement et philosophiquement, il a dû adopter une idéologie et des opinions, que trop de sots avaient pratiquées avant lui, pour qu'il lui fût possible de leur ôter cet air de phraséologie creuse et prudhommesque, usagée et fatiguée, qu'elles tenaient de ce fâcheux commerce. Sous la dorure nouvelle et brillante qu'il leur a donnée, on sent encore la moisissure.

De ses nombreux livres : *la Sagesse et la Desti-*

*née*, *le Temple enseveli*, *la Vie des abeilles*, *l'Intelligence des fleurs*, *la Mort*, on ne sauvera probablement qu'un choix d'admirables pages.

Ses grands drames, malgré des trouvailles éclatantes, ont peu réussi. Il ne fut qu'à moitié homme de théâtre. En revanche, quelques-uns de ses drames pour marionnettes dégagent une poésie singulière et troublante et il a atteint au grand chef-d'œuvre, dans son admirable féerie de l'*Oiseau bleu*.

Maeterlinck est un génie de décadence, qui mêle à beaucoup de grandeur beaucoup d'enfantillage et de rhétorique inconsciente. Et cela tient, j'en suis sûr, à ce qu'il a vieilli dans le sentiment de trop d'irresponsabilité vis-à-vis de la littérature française et de sa jeune patrie, ne sachant à laquelle il se devait davantage. Il ne s'est cru obligé ni de guider son pays, ni d'entrer vraiment dans notre tradition littéraire. Il a été pour nous un ami, un grand, sincère et noble ami, mais ce n'est que depuis la guerre, qu'il a pris conscience du rôle qu'il pouvait jouer. C'est un beau génie, diminué de tout ce que donne de solidité et de force le sentiment d'un grand devoir envers sa race et sa patrie.

Nous sommes ses débiteurs tout de même. Nous lui devons un enrichissement littéraire véritable. Il nous a apporté certains frissons, certains élargissements de notre sensibilité, à laquelle il a ouvert une fenêtre de plus sur le mystère, mais sa présence parmi nous, comme celle de Verhaeren et de

G. d'Annunzio, nous a causé plus d'une perturbation spirituelle. Elle a contribué à prolonger chez nous un état d'âme malsain et décadent, dont on ne sait pas quand nous sortirons. Elle a accru les forces d'incohérence et de désordre.



Quoique d'Annunzio ait écrit la plupart de ses plus belles œuvres en italien, il a été très étroitement mêlé, et presque dès le début, à notre mouvement symboliste. Il s'en est visiblement inspiré et l'a influencé à son tour. Longtemps ses ouvrages ont eu plus de vogue en France que dans son propre pays. Lui-même a déclaré autrefois les préférer dans le texte français. On peut donc le considérer comme l'un des représentants les plus illustres de cette littérature franco-étrangère qu'a été le symbolisme.

Il a eu récemment un moment triomphal. Ce ne fut qu'un instant, mais un instant merveilleux, où l'homme devint la figure du destin, qui se révélait à travers ses larges yeux céruléens. Il jeta, ce jour-là à la foule italienne, comme la pythonisse ses oracles, de grands mots lourds de rêve, de légende et d'histoire, tous les beaux mots qu'il retrouva dans sa mémoire avec une prodigalité incohérente, laissant au hasard le soin de leur faire un sens. Qu'avait-il dit? des mots, des mots, rien que des mots, mais quels mots? fulgurants, écrasants, innombrables,

pareils à ces énormes galets, dont Hercule, pour écraser son ennemi, couvrit autrefois la Crau ; les uns faisaient un bruit de bronze, d'autres, hérissant le poil, saignant des yeux, jappaient avec la fureur de la Louve romaine, d'autres battaient des ailes comme d'immenses oiseaux, d'autres, comme des rostres de fer, happaient des flottes carthaginoises ; d'autres entraient dans les imaginations comme les suffètes de Salammbô et laissaient apercevoir l'immense et glorieuse mer bleue. Nouvel Encelade au lieu de secouer l'Etna, d'Annunzio soulevait le dictionnaire dans ses profondeurs et en faisait un furieux volcan.

Il est vrai que, quelques heures plus tard, le poète était à Rome et prononçait du haut du Capitole, une harangue aussi belle que celles de Cicéron. Dans l'épopée de la grande guerre, un chant entier, dont il fut tout à la fois le héros et le chanteur, appartient au récent aède, qui s'y dressa comme en leur temps, Rienzi, Arnaud de Brescia, Savonarole.

Avez-vous remarqué comme certains grands poètes italiens, le Dante, le Tasse, prirent vite et aisément figure romanesque et légendaire, comme ils se détachent de leur temps et se mêlent à leurs propres fables? Il y eut dès le début, chez d'Annunzio, l'assuré pressentiment d'un pareil destin.

Il est vrai que l'Italie s'y prête. L'enfance et la jeunesse des grand hommes s'y peuvent cacher derrière ses lignes de cyprès, dans ces petites villes et ces bourgades enchantées, dont chacune a sa longue

histoire et même sa préhistoire troyenne ou étrusque, où les grandes ombres des morts qui survivent passent en nombre les vivants, où chaque passant est paré du prestige de sa terre natale. Romain, Vénitien, Génois, Padouan, Florentin, Siennois, Orviétain, Pisan, Arétin, Pérugin, quels noms colorés l'escortent !

Tout Italien renferme et s'efforce de contenir en lui, pour le lancer à l'heure propice, le magnifique aventurier de style qu'il est au fond. Dans ce pays où l'originalité est si naturelle, où la diversité infinie des petites républiques a permis longtemps à chacun de garder son allure native, personne ne renonce à sa chance, et là-bas le jeu de la politique, de l'ambition, de l'amour, de la mort, reste le jeu désiré de la vie.

Le jeu consiste à s'égaler à son imagination, à s'attribuer un rôle romanesque et s'y faire prendre au sérieux. Cela demande beaucoup de temps. Et d'Annunzio tombait assez mal dans une Italie nouvelle, active et sobre, économe, appliquée, résolue, précise, qui estimait n'avoir plus de temps à perdre pour rattraper l'avance économique que les autres nations de l'Europe avaient sur elle. L'Italie n'attendait plus de héros, mais des hommes d'affaires, des professeurs, des ingénieurs. Son plus grand poète, Carducci, était un professeur, une âme encore grande et rude, pleine d'un feu contenu, mais dont les vers attestaient autant de science que d'art. J'imagine qu'au sévère Carducci, si nerveux

et si concis, les proses et les vers de G. d'Annunzio, un peu lâches, comme le tissu d'une ceinture toujours dénouée, devaient inspirer de véritables colères et de terribles ironies.

Un peu mortifié sans doute, mais toujours poli, imperturbable, d'Annunzio continuait à poser à l'Alcibiade, et coupait la queue de ses chiens, dont il assemblait des meutes. Ruiné, célèbre à force de fours remportés au théâtre, devenu finalement impossible, il vint en France et là délaya, en vers français octosyllabes, pour Astruc et Ida Rubinstein, ce *Saint Sébastien* d'équivoque mémoire, que lui eût envié le mysticisme sadique de Catulle Mendès. Ce qui m'étonne, c'est qu'un cerveau italien soit tombé dans une pareille déliquescence, car l'Italie peut donner des produits violents mais sains, et non de ces pommades du sérail empoisonnées. Chose plus étrange ! Je crois que d'Annunzio n'y a pas vu malice. Il a pensé qu'en enveloppant le saint martyr de cette atmosphère écœurante, il évoquerait mieux l'infâme Rome des Césars et de Pétrone, à moitié asiatique, cette Babylone, cette courtisane enivrée de sang des saints, comme la représente saint Jean dans l'Apocalypse, folle de meurtre et de luxure. Le malheur, c'est qu'il rallie le public à cette foule bestiale, c'est qu'il communique aux spectateurs les passions des Romains de la décadence et en fait des complices.

La pièce était du reste pleine de longueurs et d'ennui, Gabriel d'Annunzio n'est pas très homme

de théâtre. Comme Maeterlinck, et plus que Maeterlinck, il prête à ses héros des pensées et des sentiments imaginaires, qui ont sans doute une logique, mais dont le public n'a pas la clef. Les héros parlent quand il faudrait agir, agissent quand il faudrait parler, résistent, le moment venu de céder, s'emballent tout à coup sur un mot, sur une phrase et finalement parlent, parlent, parlent. On n'a rien trouvé depuis Mlle de Scudéry et M. de la Calprenède, de plus joli, de plus ingénieux, de plus subtil que les choses qu'ils disent avec des visages et des allures qui rappellent les figures du *Printemps* de Botticelli.

Je ne sais pas ce qu'on en pensera dans un siècle ou deux, mais pour le moment, c'est encore délicieux à lire. J'imagine, quand une fois la mode en sera passée, que cela sera aussi illisible que d'Urfé, et que nos arrière-neveux nous prendront pour de drôles de gens, qui avaient de drôles d'idées et de drôles de mœurs. Certes, en tournant les feuillets, des choses d'un charme délicat les toucheront encore, mais ils ne pourront s'empêcher de penser : « Dieu ! quels bavards ! »

Gabriel d'Annunzio est, en effet, et surtout, un grand poète lyrique. C'est une fontaine intarissable de lyrisme, du plus beau, du plus rare lyrisme, mais d'un lyrisme renouvelé par le symbolisme, d'un lyrisme un peu ésotérique, pseudo-platonicien, tourmenté, diffus, compliqué de réflexions d'esthète, très chargé et très érudit, allusif à tous les arts, enivrant et charmant.

Gabriel d'Annunzio a fait des romans picturaux, sculpturaux, musicaux, dont les personnages se meuvent selon les lois intimes de chacun de ces arts. M. Camille Bellaigue a consacré un article dans la *Revue des Deux Mondes* à démontrer, par des citations empruntées à certains romans de G. d'Annunzio, que la musique en était l'âme et que toutes ses lois présidaient à toutes les pensées et à toutes les attitudes des personnages, qui en étaient comme l'élégante allégorie. De telles transpositions de sentiments d'un domaine mental dans un autre, plus mystérieux et plus intraduisible, dénotent chez le poète une rare puissance d'induction et d'analyse, en même temps que des dons lyriques merveilleux. G. d'Annunzio n'est pas le seul parmi les symbolistes, qui ait apporté, par des recherches de cet ordre, une contribution considérable aux problèmes les plus curieux de la philosophie esthétique, mais peu y ont réussi comme lui, qui n'y cherchait qu'un renouvellement de son art. C'est par le rythme, en somme, que tous les arts se correspondent et communiquent invisiblement, par le rythme qui commande aux lignes et aux couleurs comme il commande aux sons. Le don du rythme est le don suprême. Ainsi le symbolisme, s'il n'a pas produit d'œuvres définitives, a projeté beaucoup de clarté sur certaines questions d'essence subtile et dont les sciences philosophiques feront leur profit.

Quoi qu'il en soit, G. d'Annunzio attendait en

France, sous les pins d'Arcachon, je crois, entouré de ses chiens, dans son exil volontaire, l'heure du destin qui lui permettrait de se révéler, enfin aux hommes et à lui-même tel qu'il était dans sa réalité éternelle, tel qu'il n'avait pas encore rencontré l'occasion d'être, messie d'une idée dont il avait le pressentiment, mais qu'il ignorait.

Serait-il dieu, table ou cuvette?

Que de fois il dut se poser cette angoissante question, dont la réponse devait lui sembler plus éloignée que jamais, quand brusquement, comme un éclair dans un ciel serein, la guerre mondiale éclata. Alors il comprit à quel point insoupçonné de lui-même il était Italien, combien il était l'Italie, la belle, l'intelligente, la généreuse et fière Italie, impératrice autrefois entre les nations, puis bohémienne, et revenue à son rang de princesse latine, qui s'est juré d'être prudente, mais oublie toutes ses résolutions en un instant, et n'écoute que son cœur, en feignant d'écouter sa raison ! Tout désir de cabotinage est sans doute mort en d'Annunzio, à cette heure-là, mais le sens historique du geste lui est tellement inné et son retour en Italie a été, à tout hasard, si bien préparé ! Quelle rentrée en scène en pleine histoire, à la minute précise où tout un peuple attendait un homme en qui incarner la beauté de cette heure unique! Il fallait un poète prodigieux pour égaler cette attente d'un peuple si artiste et si

fin. G. d'Annunzio sut l'être. Sa longue absence lui avait fait une légende. Toute l'âme des grands exilés semblait revenir avec lui et la Révolution grondait par sa voix. Toutes les résistances furent emportées.



Un autre héros, d'une qualité d'âme singulière, et dont le talent poétique et les œuvres ne furent pour ainsi dire que le commentaire et l'explication d'une vie et d'une mort superbes, est tombé sur la Marne, glorieusement frappé d'une balle au front, comme il en avait exprimé le souhait, longtemps auparavant, en des vers cornéliens désormais inoubliables. Heureux ceux que la mort saisit comme le lieutenant Charles Péguy, à l'une des plus émouvantes heures de l'histoire, dans une attitude d'immortalité, que la reconnaissance nationale enveloppe comme les prémices sacrés de la grande guerre, et dont la France pleure le génie fauché ! Charles Péguy est devenu un symbole. Il est devenu comme le premier né de ces héros que la guerre a engendrés à l'immortalité. Que des plus nobles fleurs sa tombe soit couverte ! Que la poésie veille à jamais sur sa noble et pure mémoire !

Cependant ne confondons pas. Si Péguy appartient certes à la poésie, on peut dire que la plus grande part de son œuvre ne ressortit aux lettres françaises qu'indirectement. Il y a de la poésie, beaucoup de poésie même dans ces longs et curieux

monologues, coupés de brèves répliques, qu'il a appelés ses « mystères », mais ce ne sont pas à proprement parler des poèmes, ce ne sont pas tout à fait des œuvres d'art, on ne peut même pas dire que ce soit vraiment de la littérature, c'est quelque chose d'indéfini, d'indéterminé, d'intermédiaire entre la méditation parlée et le brouillon d'un pieux sermonnaire. C'est le travail de quelque vieux petit saint du moyen âge à l'âme exquise et qui a des idées, de jolies idées tendres, pratiques et consolantes, comme on n'en eut jamais, mais qui n'en finit plus de les démailloter du long filet de la phrase au bout de laquelle elles s'agitent et brillent, pendantes comme des poissons d'or et d'argent. Et certes, c'est par la littérature que Péguy est arrivé ainsi à se dégager de toute littérature, à retrouver par-dessous l'enseignement de l'Ecole normale supérieure, par-dessous le terreau accumulé de cinq siècles, le génial et suave ancêtre qu'il sentait vivre en lui, quelque patient et fin sculpteur en bois et en esprit, quelque angélique tertiaire de saint François, artisan de la cathédrale, avec la manie quasi-hérétique de prêcher sans mandat et sans autorisation des choses évidemment délicieuses et bonnes à entendre, mais bien hardies tout de même à dire. Il y a là, en effet, de quoi séduire le pauvre monde, de quoi ranger sous une houlette non hiérarchique et non autorisée un petit troupeau meurtri et qui se cache de ses pasteurs ordinaires, et bien des misères s'ensuivent.

Jamais, sans doute, sans l'exemple des poètes symbolistes, sans leurs bizarreries de style, sans le vers libre habitué à déborder la ligne typographique et à se répandre abondamment sur la suivante, à négliger la rime et à tourner au verset, Péguy n'eût osé entreprendre d'écrire comme il le fit, jamais il n'eût mérité d'être appelé, comme Raoul Narsy le nomma plaisamment, « l'inventeur de la phrase à crémaillère. »

Mais il est sorti de la littérature pour composer une œuvre plus haute et plus bienfaisante, une œuvre qui mérite sa place dans la bibliothèque mystique. C'est l'Evangile selon la Bienheureuse Jeanne d'Arc, un Evangile apocryphe sans doute, mais d'une merveilleuse beauté.

Et pour y réussir, il a amassé un fatras, une broussaille inextricables, qu'on ne peut franchir sans s'armer de résolution et de patience, sans prendre chaud... Quelle joie, il est vrai, et quelle récompense, lorsqu'on découvre enfin la source vive et fraîche, où l'âme se peut divinement désaltérer !

C'est un traité de l'amour de Dieu, de la façon dont Dieu aime les hommes et en veut être aimé. L'ouvrage est venu à son heure et il est tombé parmi les païens qui en ont eu la primeur. Il y a opéré plus d'une conversion. Il s'est formé autour de Péguy une petite église, ou plutôt une sorte de confrérie, composée surtout d'universitaires, auxquels il servait moralement de supérieur et qui lui reconnaissait le droit de les instruire. Particularité bizarre,

épreuve étrange, le fondateur du petit ordre, qui recommandait à ses disciples la fréquentation des sacrements, n'avait pas la consolation d'y participer, étant prisonnier encore de liens qu'il ne pouvait rompre.

Les œuvres de Péguy, disons-nous, ce n'est pas de la littérature, c'est autre chose, c'est quelque chose de plus ou de moins ; c'est même, en un sens, le contraire de la littérature, puisque le style ne commence qu'à la concision et, par conséquent, exclut le fatras.

Voilà ce que je n'hésite pas à dire, car, si comme catholique je ne puis qu'admirer une œuvre si noble et si féconde, comme écrivain français je ne puis ne pas déplorer une confusion si fatale aux belles-lettres.

Il convient cependant d'ajouter que Péguy a publié un certain nombre de poèmes en vers réguliers assez beaux. Ces vers sont visiblement imités des vers chrétiens de Paul Verlaine, mais la tendance s'y montre encore aux interminables développements. Péguy est un cas des plus curieux de réapparition de l'esprit du moyen âge. Il est un de nos derniers trouvères et eût été capable de continuer indéfiniment le *Roman de la Rose*, sans entrevoir jamais la possibilité de l'achever.

D'ailleurs, que de choses ravissantes et justes il a trouvées ! Et quel sens il a eu du catholicisme ! Quelle filiale tendresse envers Dieu, quelle familiarité ! Quelle foi touchante ! Son Dieu n'est pas le Dieu

dant de tous les mouvements, pourvu qu'il les puisse ramener à leur perfection.

Le symbolisme avec Régnier a donné son plein et dit à peu près tout ce qu'il avait à dire. Il s'est montré capable de toutes les formes de lyrisme et tour à tour il les a pénétrées de son esprit. Il a su être émouvant et musical comme Lamartine, grand comme Hugo, humaniste comme Chénier et Ronsard, mystérieux et troublant comme Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. Il a fait chuchoter la flûte et sonner la grande lyre. Il a été le frisson poétique de son époque. Il nous en a transmis le rêve inassouvi et l'âme secrète. De ce rêve et de cette âme Régnier reste le plus grand interprète et le plus grand témoin.

# LITTÉRATURE FRANCO-ÉTRANGÈRE

Sans absorber, — et il s'en faut, — la majorité des littérateurs et des poètes contemporains, le Symbolisme n'en est pas moins devenu tout un monde aux frontières mal définies. Peu à peu, il perd ses caractéristiques du début, tend à éliminer ses raisons d'être, laisse sommeiller ses anciens dogmes et se borne à quelques signes extérieurs de ralliement, si bien qu'on y peut rattacher des gens qui se défendirent d'en être, — comme Charles Péguy, par exemple, ou Francis Jammes, — le symbolisme n'étant plus guère que le nom collectif de tous les dissidents, à quelque degré que ce soit, de la poésie régulière et de la littérature traditionnelle. Du reste, on serait assez embarrassé pour dire où est aujourd'hui le symbolisme, où il n'est pas, les groupes autant que les idées étant incroyablement mêlés, en ces dernières

années. N'importe. Je crois qu'en y rangeant Maeterlinck, Verhaeren, Gabriel d'Annunzio, Paul Claudel, Francis Jammes et Charles Péguy, je répondrai bien à l'idée que se fait du symbolisme le grand public et qui, en somme, est exacte, car si quelques-uns des grands écrivains et poètes que je viens de nommer ont cessé de se conformer à la doctrine et peuvent croire, de bonne foi, n'avoir plus rien du symbolisme, ils ont gardé un certain pli au cerveau, une certaine manière de penser et d'écrire qui dénoncent leurs anciennes fréquentations !

Du reste, il y a beau temps que le subjectivisme philosophique, dont j'ai parlé comme caractérisant la première idée des symbolistes, a fait place, chez les six que j'ai énumérés, à des préoccupations plus objectives. Maeterlinck, Verhaeren se sont largement sécularisés sous ce rapport. Claudel, Jammes et Péguy sont entrés dans le catholicisme par la porte chantante et fleurie de saint François d'Assise et des vieux Franciscains. Quant à Gabriel d'Annunzio, fils attardé de la Renaissance italienne et tout plein d'une ivresse dyonisiaque, comme s'il venait de courir les monts de sa patrie avec le cortège échevelé des Bacchantes, son rêve fut plutôt d'un « héros » que d'un penseur et ses œuvres ne sont que l'accompagnement livresque et musical du poème de sa vie.

En réalité, le symbolisme n'est qu'une secte littéraire de non-conformistes, dont les membres n'ont presque plus entre eux une seule idée commune et

gardent cependant comme un air de famille et peut-être encore le sentiment de la nécessité de l'admiration mutuelle, en même temps que de la méconnaissance systématique de tout ce qui n'appartient pas à la confrérie.

Les groupements littéraires, fortement constitués autour d'un noyau solide comme le *Mercure de France* ou la *Nouvelle Revue française*, les deux doublés d'une maison d'édition prospère, finissent par former une personnalité collective à sensibilité rétractile intense, à volonté habile et tenace. Dès qu'une menace à sa marche prudente apparaît, le corps tout entier réagit. Il s'est fondé ainsi une sorte de franc-maçonnerie à objectif limité qu'une alliance tacite réunit à d'autres groupes voisins, en sorte qu'on nous a fait peu à peu admettre qu'il est des gens qu'il est de mauvais goût de louer, et qu'il en est d'autres dont on ne peut, sans impiété, parler autrement qu'à genoux.

Ce n'est pas là ma posture préférée. Quand, à propos des tragiques grecs, de Corneille, de Racine, de Shakespeare, je puis m'exprimer avec tant de liberté familière et essayer de dégager les causes qui ont donné à leur génie toute sa force ou en ont compromis en partie le développement, je n'aurais, quand il s'agit de contemporains bien plus discutables, qu'à baiser humblement les traces que leurs pas ont laissées dans la poussière ! Non certes ! Et si un grand contemporain se trompe, on peut essayer de remédier à son erreur, on peut crier : « Casse-cou ! »

à ceux au moins qui s'apprêtent à le suivre. Et c'est tout le but de la critique.

La mienne ne veut prendre en traître personne. Elle s'inspire de principes connus. Je cherche les conditions dans lesquelles se sont formés et épanouis les chefs-d'œuvre, et spécialement les chefs-d'œuvre français, qui sont les arborescences et les fleurs de notre génie national et j'attribue à l'absence de ces conditions toutes les déformations et malformations que je découvre aux œuvres contemporaines. Je suis persuadé que le plus beau génie dévoyé ne peut être que dangereux à lui-même et aux autres et qu'il est de mauvaises époques pour le génie ainsi que pour le talent. Je crois que nous sortons d'une de ces époques de gaspillage des plus belles forces intellectuelles, parce que nous nous sommes cru « trop malins », parce que nous nous sommes persuadé que c'est le génie qui fait les lois, alors qu'au contraire il n'atteint son plein développement qu'autant qu'il y est soumis lui-même.

*
**

On pourrait dire de Verhaeren qu'il fut un grand poète national de la Belgique, si la Belgique avait possédé tous les éléments qui constituent vraiment une nation. Comme les conditions qui lui avaient été faites restreignaient le sentiment national, Verhaeren se borna à être un grand poète flamand de langue française, qui chanta la vie de son pays, les

souffrances, les colères, les espoirs et les rêves d'un pays d'usines, entouré de champs de pommes de terre et de betteraves. Il fut le grand poète du syndicat ouvrier et industriel, qu'était son pays ; il fut donc poète social et même socialiste, mais avec une puissance correspondante à l'âme de son peuple. Il fut le produit maladif de ces villes modernes, de ces cités du feu, du fer et de l'acier, où l'âme se teint à la suie et au noir de fumée, où les instincts de liberté et de lumière contrariés se replient, s'exaspèrent et s'affolent. Il fut le Dante quasi-involontaire de cette autre cité dolente. Je dis quasi-involontaire, car il ne composa point son poème, il se le laissa imposer par sa nature, il le subit, il n'en sut point dégager le sens supérieur, il ne domina pas son sujet et conçut son rôle de poète comme surtout descriptif. Il décrivit le monde, tel que le déformait en lui son imagination effrayée et malade et confondit ses hallucinations à demi volontaires avec l'inspiration. En d'autres termes, il fut un poète peintre, qui ne peignit qu'avec trois couleurs, le noir de fumée, le rouge du feu des forges, sur lesquels il passa une couche épaisse de brumes. Il fut un grand poète, dans le sens où furent grands certains petits peintres de son pays, de ce pays, à qui l'on doit cependant le clair-obscur de Rembrandt, mais, hélas ! le clair-obscur de Verhaeren ne s'illumine jamais et nuls disciples d'Emmaüs n'y ont l'éblouissement subit de reconnaître, à l'heure de la fraction du pain, le visage de leur Dieu ressuscité. Pour lui, tous les dieux sont

bien morts et il n'y a de divin que la morne caravane humaine en marche vers le progrès et qui épèle avec ardeur le triste petit évangile socialiste, l'Evangile du fer.

La philosophie socialiste-positiviste de Verhaeren n'est pas encourageante. C'est un christianisme décapité. L'individu n'y intervient que comme une cellule du corps de l'humanité, la cellule disparaît ou se sacrifie, le corps survit; l'essentiel de l'homme se survit dans l'humanité qui réalise peu à peu l'épanouissement de tous les germes qui étaient en elle. Certes, il y aurait matière là-dedans à une grande et sublime mélancolie ; mais on ne voit pas beaucoup que Verhaeren s'y abandonne. Et cela ne m'a pas l'air très naturel. Il prend trop facilement son parti de la situation et, content de faire des vers et de beaux vers, il s'en étourdit et s'en satisfait.

Mais alors ce n'est plus que de la littérature.

Il est impossible que les hommes s'en tiennent longtemps à cette philosophie de résignation morne. Dès que l'âme retrouvera dans un système une possibilité d'espoir, elle s'y raccrochera éperdument. Et quant la poésie, elle ne peut s'accommoder indéfiniment de doctrines qui nient l'importance de la personnalité individuelle, sur laquelle elle est fondée. De telles doctrines ne me paraissent avoir aucune chance d'avenir. Elles entraîneront plus ou moins dans leur ruine les œuvres qui en furent inspirées.

Ainsi, n'étant soutenu ni par l'idée séculaire de

patrie, ni par une idée religieuse, ni par une forte tradition littéraire, dans laquelle il serait venu s'encadrer, Verhaeren, avec toute sa force, eut bien des motifs de faiblesse.

Entendons-nous. Lorsque je parle de la force de l'idée de patrie, je ne veux pas dire qu'un poète se doive consacrer à des hymnes patriotiques. Racine n'en a pas écrit un seul, ce qui ne l'empêche pas d'être un de nos plus grands poètes nationaux, car, en composant ses merveilleuses tragédies, il avait le sentiment justifié d'élever par là la France au niveau de l'antique Athènes et de Rome, et de reconstituer à notre profit le foyer de la civilisation classique. Gœthe fit la même tentative au profit de l'Allemagne.

Et, de même, la solidité de la foi chrétienne chez Racine contribua à donner à son œuvre une assurance et une sérénité qu'elle n'aurait probablement pas eues sans cela, car toutes ses idées en étaient harmonieusement hiérarchisées, et ses personnages pouvaient évoluer sans crainte dans un monde moral et intellectuel, dont toutes les valeurs étaient éprouvées.

A cette absence de base et de racines il faut attribuer sans doute le secret déséquilibre, dont on ne peut s'empêcher d'être frappé, entre l'œuvre et la personnalité du poète Verhaeren, entre les mérites réels et assez étonnants de l'œuvre et l'impression inégale que l'une et l'autre ont produite.

Œuvre et personnalité du poète sont restées, pour ainsi dire, un peu « en l'air. »

Celui-ci meurt à soixante-et-un ans et il laisse, malgré tout, l'impression de n'avoir été qu'un « jeune », c'est-à-dire un poète qui n'aurait pas complètement atteint sa maturité, qui aurait donné jusqu'au bout des œuvres de jeunesse, d'une sève vigoureuse, certes, mais n'aurait pas réussi à s'établir, à son rang, devant l'opinion.

C'est qu'au fond on ne sent pas chez lui l'unité de pensée, ni un de ces vastes plans de construction et de synthèse où se reconnaissent les chefs intellectuels. Et puis Verhaeren a hésité entre deux littératures. Il n'a pas compris entièrement la signification de la nôtre et, n'en épousant pas les grandes directives, il n'a pu y prendre, malgré tout, qu'un rang relativement subordonné, sans rien fonder non plus dans son propre pays qui fût susceptible d'être continué et de durer. Je veux dire qu'il n'a pas orienté la pensée et la poésie de son pays dans une voie définitive et qui le distingue des autres pays. Il ne s'est, du reste, pas rendu compte de ce qu'il y fallait. Il a été dupe de l'illusion contemporaine et toute primaire qui veut que nos temps commencent une ère nouvelle et qui repousse comme désuètes toutes les croyances et toutes les traditions du passé, sans prendre garde que le présent n'en est que la résultante convulsée. Cette orgueilleuse erreur si généralisée, nous l'expions cruellement aujourd'hui et il l'a expiée et en partie reconnue avec nous.

La guerre actuelle a trouvé en Verhaeren son plus grand poète peut-être. On n'oubliera pas *Ceux de*

*Liège* ni vingt autres pièces, où son inspiration vengeresse, à la démarche un peu lente comme la colère flamande, s'élève par degrés et ne s'arrête plus qu'elle ne tienne à la gorge son adversaire et ne le terrasse.

Verhaeren a fait aussi du théâtre, un théâtre bien personnel, fort et primitif, dont les personnages semblent taillés dans la pierre des cathédrales gothiques et suivent leur idée avec le majestueux entêtement de gens qui savent avoir des choses importantes à dire et qui ne s'en laisseront détourner par aucune considération extérieure, y compris celle du public, qui, s'il n'est pas content, n'aura qu'à s'en aller. Tel est son *Philippe II*, un peu long par endroits, un peu écourté en d'autres; tel est surtout son *Cloître*, que la Comédie-Française a représenté, et que son anticléricalisme un peu forcené n'empêche pas d'être un beau poème dramatique.

Je ne signale que pour mémoire son *Hélène*, que joua Ida Rubinstein. Les sujets grecs ne sont pas l'affaire de Verhaeren. La ligne lui échappe complètement. Et c'est pourquoi sans doute il a dit ne pouvoir s'expliquer qu'on veuille perpétuellement refaire des chefs-d'œuvre déjà faits, au lieu d'en composer de nouveaux sur des motifs modernes.

Nul, que je sache, ne songe à refaire des chefs-d'œuvre déjà faits, mais il ne faut pas confondre les sujets antiques avec les œuvres auxquelles ils ont donné lieu. Les sujets antiques sont riches d'une signification générale dont les sujets modernes sont

le plus souvent dépourvus. Eclos à l'origine de notre civilisation, ils en gardent l'éternelle jeunesse, la fécondité, la puissance de prodige. Toute la sensibilité des siècles, qui n'ont cessé d'en rêver, s'est déposée sur eux et est prête à frémir de nouveau, dès qu'un poète entreprend de les faire revivre. Simples et tragiques par excellence, ils sont comme les prototypes de tous les drames que l'humanité a vécus depuis, et ils ont l'avantage de n'être étrangers dans aucun pays, ni dans aucun temps. Ils sont de tous les pays et de tous les temps, et partout ils éveillent les mêmes échos profonds. Seul Shakespeare a pu dresser, en face de leurs figures, des figures rivales, mais le miracle ne s'est plus reproduit et ne se reproduira probablement jamais plus, car jamais sans doute les conditions au milieu desquelles a grandi le génie de Shakespeare ne reparaîtront.

Du reste, Verhaeren et ceux qui protestent avec lui contre le retour des sujets et des modes classiques y perdent leur temps et leur encre. Les poètes y reviendront toujours. Banville et Leconte de l'Isle en ont été hantés avant nous, et Verhaeren lui-même n'y a point échappé. Seulement l'antiquité s'est vengée de ses mépris en lui retirant le sens de sa beauté.

Il serait injuste cependant d'oublier l'impression de force sauvage que nous donnèrent les premiers vers de ce poète visionnaire aux rythmes si sûrs, si personnels, si entraînants, aux grandes et inoubliables images et l'admiration qu'il nous inspira.

Tout de suite son originalité s'affirma et quoique ses premiers poèmes eussent la régularité parnassienne, ils étaient déjà écrits dans ce style simple et fort de primitif, qu'il accrocha avec tant d'aisance et de naturel au mouvement décadent et symboliste, dont il devint immédiatement un des maîtres. Ainsi les littératures commençantes se raccordent-elles presque toujours à des littératures vieillies, car les extrêmes se touchent. Ainsi Verhaeren se présente-t-il à nous sous le double aspect d'un des bons poètes de notre Ecole symboliste aux élégantes fatiguées et de l'initiateur d'une jeune poésie belge. Vu du point de vue de la littérature française, ce n'est qu'un *poeta minor*, vu du point de vue belge, c'est un créateur et un grand poète. Tout est relatif.

Particularité curieuse! Verhaeren, avocat cultivé, ne portait la culture classique que comme un importun harnais et d'instinct il sentait et pensait en primaire. C'est qu'au fond il écrivait dans une langue et pour une civilisation auxquelles il ne participait que de loin et en étranger. Une autre histoire que la nôtre coulait dans ses veines, une histoire restée un peu au moyen âge et qui lui avait fait une âme neuve et populaire, une âme de corporation et de métier qui n'avait l'air si moderne que parce qu'elle n'avait, autant dire, point de passé.

C'est à cet état de formation intellectuelle tout médiéval que Verhaeren doit d'avoir si bien réussi son drame : *Le Cloître*, et si vigoureusement sculpté

ces âmes de moines, dont on le sent le contemporain passionné.



Les deux mêmes causes ont affaibli la signification de la personnalité littéraire de Maeterlinck. L'insuffisance du sentiment national, résultat de la situation spéciale de leur patrie, et la perte de la foi religieuse.

Ce qui donne sa grandeur quasi-tragique au *De naturarerum* de Lucrèce, c'est l'espèce de désespoir stoïque qui s'en dégage ; il y a, chez le poète latin, une sorte d'allégresse sombre à détruire toute croyance à l'au-delà. C'est le plaisir d'un aristocrate pervers d'humilier les hommes, en les mettant en face de leur incurable misère contre laquelle il leur prouve qu'il n'y a ni remède ni recours. *Suave mari magno*... Il est doux, dit-il avec une férocité splendide, lorsqu'on est dans le port, d'assister aux angoisses de ceux qui sont en proie à la tempête !

Mais tout autre est la pensée de Maeterlinck, qui nous voudrait donner du bonheur, en nous retirant la foi et l'espérance, en en changeant du moins les données humaines. « On ne meurt pas, à proprement parler, — dit-il en substance, — toutes les forces qui agissaient en nous survivent. Seule, la personnalité se dissout. Mais qu'est-ce que ce pauvre moi auquel nous attachons tant de prix ? Rien, ou pres-

que rien. Une simple combinaison momentanée ; il s'en formera d'autres à la place. » Ainsi dégagée, cette superbe philosophie prend quelque chose d'irrésistiblement, de douloureusement comique.

« Les morts, nous dit Maeterlinck, — et c'est une des pensées qui lui sont le plus chères et qu'il développe le plus magnifiquement, survivent en nous et ne s'éteignent complètement que lorsque nous les oublions. »

Maeterlinck a pu écrire sur la vie des morts en nous, sur la vertu du silence et d'autres sujets pareils d'admirables pages, on ne sent pas moins au fond de ses livres l'incurable misère et indigence d'une philosophie morte et ne contenant plus que les fantômes de nos dieux. Ses explications si brillantes ne sont que des sépulcres ornés et blanchis ; à l'intérieur il n'y a que des ossements. Dès que cesse le mirage des mots, on se trouve en face d'une philosophie qui égale en pauvreté et en désolation tous les ouvrages de propagande de G. Macé et autres professeurs de l'incrédulité.

Il y a de Maeterlinck un chef-d'œuvre qui me semble immortel, une féerie délicieusement ailée et poétique : *l'Oiseau bleu*. Le poète et le penseur ont eu le bonheur de s'y résumer définitivement et tout entiers. C'est positivement un prodige d'imagination, de sensibilité et de sagesse. Et pourtant, on sort du spectacle, on ferme le livre avec un amer désenchantement, car toute cette mythologie est la mythologie de la mécanique et du néant. C'est un spec-

tacle et c'est un livre de mort, et avec cela joyeux, mais d'une joie qui fait mal.

Au cri éternel des petits et des opprimés vers la justice et la bonté souveraines, Maeterlinck répond : « Il n'y a point de justice, il n'y a point de bonté que celle que nous nous accordons entre nous : il n'y a que la vie, qui est beauté, joie, mouvement et lumière et que vous ne savez pas voir. La vie contient tout. Profitez-en, en la comprenant mieux. La souffrance n'est qu'un de ses phénomènes, une de ses fonctions, Elle se perd et s'harmonise dans le mouvement universel. » Philosophie de gens bien portants et qui ont tout ce qu'il leur faut.

Comme je préfère tout de même les soupirs de détresse résignée que l'idée de leur mort fait pousser aux héros d'Homère et de la Bible, et comme cela me semble plus littéraire et plus poétique, parce que plus vrai et plus humain ! Au fond je crois bien que la poésie n'est pas autre chose que le chant mélancolique de la vie individuelle en face de la mort, que le chant de l'impuissance de la vie à emplir ses désirs, à retenir ses illusions, à faire reverdir ce qui, à son insu, s'est desséché en elle. La poésie est surtout sentiment, c'est-à-dire douleur et joie, plus souvent douleur que joie, éveil en nous, sous l'archet qui les blesse, des cordes les plus intimes et les plus sonores de l'âme. Certes, du sentiment, certains ont fait ou font encore abus; ce sont surtout ceux qui travaillent dans le faux, qui se spécialisent dans les préciosités et les subtilités du sentiment imaginaire ;

mais dites-moi, qu'ils soient d'Homère, de Virgile, de Dante, de Shakespeare, de Ronsard, de Racine, de Vigny, de tous les plus grands poètes enfin, si les vers les plus beaux que vous avez retenus ne sont pas des vers de sentiment. Ce qui me rend suspects la plupart des vers modernes, c'est qu'ils sont surtout descriptifs.

On les dit évocateurs. Je dis qu'ils sont descriptifs et s'apparentent par là, plus qu'on ne se le figure, aux vers de l'abbé Delille. « Nous avons le sentiment de la nature, me disait, il y a quelques années, un jeune poète. — Vous avez le vôtre, lui répondis-je ; mais l'abbé Delille avait aussi le sien et rien ne prouve qu'il ne fût pas aussi bon que le vôtre. »

Ce qui fit le charme inoubliable et si surprenant des premières œuvres de Maeterlinck : *la Princesse Maleine*, *l'Intruse*, *les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, etc., ce fut le sentiment qui les animait, le sentiment de l'inexprimable, la tragédie de la peur, de la peur des forces méchantes et obscures, dont l'approche angoissante glaçait mortellement ses exquises petites princesses pour lesquelles le poète avait composé de si jolies et de si mystérieuses chansons. Il put se dire alors qu'il nous avait fait éprouver un frisson nouveau. Rien d'aussi fort, ni d'aussi original n'était encore sorti du symbolisme. C'était d'un Shakespeare pour marionnettes, d'un Shakespeare que le génie aurait visité avant qu'il eût sept ans. Le meilleur de Maeterlinck est le poète enfant qu'il fut alors et qu'il se retrouva être

abstrait des philosophes, c'est le Dieu homme, qui pense comme nous, qui sent comme nous, qui déteste toutes les complications, qui compatit à toutes nos misères et qui rit de bon cœur avec nous des sottises, où nous n'avons pas mis de malice. C'est un Dieu qui se met à notre portée et nous invite à ne pas trop nous préoccuper de ce qu'il fait en dehors de nous, un Dieu qui se charge de tout, pourvu que nous l'aimions et qui fait de l'atelier, de la chaumière ou du champ où nous travaillons, un paradis quand il est là, bavardant avec nous, répondant à nos questions, comme aux jours si doux de la Galilée.

Charmante philosophie de Franciscain, plus profonde, plus vraie qu'elle n'en a l'air et qui s'en va rejoindre au petit trot, sur l'âne de la Sainte Famille et de la Fuite en Egypte, la conception admirable de Paul Claudel sur « l'éternelle Enfance de Dieu ! »

Il n'y a pas à en douter, ne serait-ce que pour avoir dit cela, l'ex-consul français à Hambourg, Paul Claudel, s'est révélé un des plus hauts et des plus puissants cerveaux de ce temps. Il mériterait une étude à part.

Trois ou quatre œuvres pour lesquelles l'épithète d'admirables paraît faible : *L'Annonce faite à Marie*, l'*Echange*, l'*Otage* et même cet étourdissant et incomplet *Protée*. Pour arriver à ces chefs-d'œuvre, tout un échafaudage d'œuvres préparatoires bizarres, pleines de beautés de détail, de fragments étonnamment réussis, mais où l'attention s'ennuie et se perd et qui ne méritent de subsister que comme un témoignage

du labeur cyclopéen, auquel l'auteur s'est livré; telle est l'œuvre de Claudel.

Claudel a été lui-même son propre précurseur. Pour atteindre à la littérature claudélienne, il s'est fait préclaudélien, il a créé laborieusement une littérature et presque une civilisation antérieure, autrement dit, une grammaire, une prosodie, une logique, une rhétorique à lui.

Oui, une rhétorique, car son exemple et celui de quelques autres prouvent que c'est la grande affaire. D'une civilisation à une autre il n'y a souvent qu'une différence de rhétorique.

La littérature de Claudel est d'une grande originalité, elle est tellement originale qu'elle n'est à peu près plus française et qu'elle semble pensée avec une âme étrangère et traduite d'une langue éloignée de la nôtre et prise très près de sa source.

Mistral, avec qui Claudel a plus d'affinité qu'on ne le suppose avait refait le provençal pour y écrire ses poèmes qu'il traduisait ensuite en français. Le travail de Claudel a été plus compliqué encore. Il avance par proverbes comme le roi Salomon, dont il a reconstitué à son usage les procédés de pensées et d'écritures ; il applique à l'analyse des faits contemporains la manière primitive et puissante des vieux poètes orientaux. Là est la clef de sa méthode. Il emploie les mots de notre langue dont il a changé le génie. D'abord artificiel et voulu, ce procédé a fini par lui devenir aisé et naturel.

Ainsi il est arrivé à faire de belles choses, lourdes

de sens, très simples et très émouvantes, des drames très profonds et qui, bien que jouables comme des mystères, seront surtout lus par des lettrés et des blasés, avides de se retremper dans la naïveté des pastorales. Ainsi seront accrus les malentendus entre le peuple et les mandarins, car je doute que cela devienne jamais populaire. Il est trop tard.

Je me trompe. Des œuvres comme celles-ci, si elles n'appartiennent pas à la littérature française, sont éminemment propres à l'exportation. Elles font partie de la littérature cosmopolite et mondiale, qui se prépare et qui, n'appartenant essentiellement à aucune langue, passera aisément dans toutes et flottera à la surface du monde moderne comme une brillante écume.

Claudel fait honneur à la France, certes, à la façon de Mistral, mais ses œuvres n'appartiennent pas plus à la littérature française que *Mireille*, *Nerto* ou *Calendal*. Il s'est traduit lui-même en français, comme Leconte de l'Isle a traduit Homère.

Depuis cinquante ans environ, l'habitude des traductions littérales a amené un style nouveau, le style de traduction. Insensiblement il envahit notre littérature et la transforme et Claudel nous montre aujourd'hui à quel inquiétant progrès ce style rongeur du génie national est parvenu.

Néanmoins, des poèmes comme *la Cantate à trois voix* témoignent d'une science personnelle admirable. C'est d'un rude ouvrier et qui a su reconstituer dans un esprit moderne toute une subtile et com-

plexe architecture, comparable à celles du dithyrambe grec, au moment précis où ce genre de poème, accompagné de danses symboliques, évoluait vers la tragédie sans y toucher encore. Il y a là un travail qu'on eût proclamé chef-d'œuvre et chef-d'œuvre unique au temps des anciennes maîtrises et du compagnonnage, s'il y avait eu des compagnons et maîtres en musique et en poésie, tant la matière en est adroitement distribuée aux trois voix, qui jouent à la balancer et à se la renvoyer, comme si elles jouaient avec de fraîches couronnes, tandis que le récitant, tel un chef de ballet, les unit et les redisperse. C'est un chef-d'œuvre, certes, mais un chef-d'œuvre de technique, un chef-d'œuvre qui ne peut guère intéresser que les connaisseurs et les curieux de composition rythmique pure. Je me demande ce que cela donnerait à l'exécution en plein air ; peut-être serait-ce très gracieux. Avec Claudel on ne peut jamais répondre de rien, car il a le sens théâtral.

Claudel est un homme qui a longuement médité sur les lois organiques de la poésie et du théâtre. Ce n'est pas un empirique, il n'a pas appris le théâtre superficiellement comme les autres l'apprennent, mais en philosophe qui en a pratiqué l'analyse et la synthèse et en grand poète. Il y a en lui du Gœthe. C'est un Gœthe qui n'est pas parvenu à se dépouiller, qui n'ose faire un pas s'il ne porte avec lui tout son luxe romantique et symboliste, s'il n'entend sonner toutes les sonnettes de ses allitérations et de ses épithètes. Plus dramatique que Gœthe, il a le malheur

de ne pas croire à la simplicité ; il s'est fabriqué laborieusement, patiemment, un style artificiel, qui le sert et le dessert tour à tour. Peut-être le voudrait-il, qu'il ne pourrait plus s'en affranchir. S'il persiste, il gardera son inquiétant prestige près des lettrés et des artistes, mais n'atteindra les masses qu'indirectement et par d'autres, par les démarqueurs et les faux disciples. Or, pour être au plein sens du mot un grand poète, il semble qu'il faille prendre contact avec les foules qui s'alimentent de poésie, mais n'en font pas. Les représentations qu'on a données des pièces de Claudel ont été données en vase clos, devant un public très renseigné, décidé à comprendre et à applaudir, devant un public raffiné à qui il faut de la beauté « rare ». Claudel, comme tout le monde, a besoin d'un plus large contrôle. Les chefs-d'œuvre ne se font, ne deviennent définitifs qu'avec la collaboration du peuple, pour lequel ils sont composés. Sophocle passe partout.

S'il ne consent pas aux sacrifices et aux adaptations nécessaires, Claudel restera ce qu'on est convenu d'appeler « un auteur difficile », un de ces grands auteurs de décadence qui deviennent plus tard une curiosité pour les érudits, un objet de commentaire pour des professeurs en quête de thèses. On le découvrira tous les cinquante ans, à moins que, pillé par tous les faiseurs, l'essentiel de son œuvre ne se vulgarise sans lui. A vrai dire, si la langue et la prosodie des Claudel, des Péguy et de leurs émules arrivaient à s'imposer définitivement, ce qui me sem-

ble difficile, il y aurait une brutale solution de continuité dans l'histoire littéraire de la France et tout ce qui les aurait précédés deviendrait langue morte. Ce serait une révolution et qui me semble improbable.

J'admettrais à la rigueur qu'à l'avènement de la démocratie corresponde une littérature nouvelle? Mais qu'y a-t-il de démocratique et de populaire en Claudel? Pour qui écrit-il, sinon pour une aristocratie de lettrés? Des écrivains comme lui creusent plus profond le fossé entre le peuple et eux. Ils constituent une élite de plus en plus fermée. Ils correspondent, par conséquent, de moins en moins à ce qui, me semble-t-il, devrait être la fonction du poète, unifier un peuple dans le culte d'un même idéal. Homère a fait la Grèce, Dante a créé l'Italie moderne, Shakespeare relie, à travers le monde, tous les peuples de langue anglaise et Gœthe est le symbole visible de l'unité allemande. Réunir les âmes et les grandir ensemble, voilà le vrai but de la poésie. Ce qu'il nous faut, ce n'est pas plus de complexité, c'est plus de simplicité pour que soit rendue plus accessible à plus de gens la sphère des nobles rêves et des hautes pensées. Encore est-il une forme de simplicité antipathique au peuple et c'est la simplicité artificielle de Péguy, qui ne peut charmer que des lettrés. Si on donnait au peuple les livres de Péguy, il y aurait fort à parier qu'il croirait qu'on se moque de lui.



Au moins n'avons-nous pas à adresser un pareil reproche à Francis Jammes, l'ami de Claudel, qui l'a converti au catholicisme.

Nature charmante, ingénue et tendre de poète, peut-être n'en fallait-il pas beaucoup dire à cette exquise brebis du Bon Dieu qu'était Jammes, pour le ramener au bercail, où l'attendait un si doux Maître, entouré de la Vierge Marie et des anges.

Je crains de désoler cet excellent Jammes, en avouant que je préfère à ses œuvres chrétiennes quelques-unes des anciennes, celles d'avant sa conversion, les païennes. Un bon catholique ne se sent pas dépaysé dans le paganisme, on a toujours un peu passé par là, on en a toujours gardé quelque chose, tandis que les autres religions, dérivées du christiantsme, éloignent du catholicisme à jamais. Elles en partent ; comment voulez-vous qu'elles y reviennent ?

Françis Jammes, à mon avis, est surtout un poète en prose et sa prose jeune, fraîche, flexible, odorante, sentant la lavande et le thym, bruissante et claire comme une fontaine fréquentée des nymphes et peuplée des mille caprices d'une imagination antique, vaut toutes les proses du monde et elle ne diffère des autres proses que par sa qualité. Il n'y entre rien de spécialement décadent ou symboliste.

Ses vers, qui du reste diffèrent en réalité assez peu

de la prose, ses vers, dis-je, semblent avoir été faits pour compléter sa prose de quelques mélodies singulières dont l'originalité s'y fût perdue. Ce sont des dissonances d'un sentiment exquis, qu'il a notées à part :

J'aime, dans le temps, Clara d'Ellébense,
L'écolière des anciens pensionnats.

Ces deux vers courent dans ma mémoire avec les longues jambes fines de l'aristocratique écolière qu'ils évoquent. Son recueil *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* est plein de choses comme celles-là. Peut-être tout le monde ne les sent-il pas de la même façon, mais elles me ravissent.

Depuis qu'il s'est converti, Francis Jammes s'est promis de consacrer son talent à la religion et de nous doter enfin d'une poésie chrétienne. Évidemment cela nous manque un peu, car on ne peut pas compter Lamartine comme un vrai poète catholique Lamartine est très beau, mais « ce n'est pas ça » ; c'est un mélange solennel et brillant de spiritualisme et d'hébraïsme ; j'y trouve peu la douceur et l'intimité de notre foi et je n'y perçois pas le son des *Paraboles* et du *Discours sur la Montagne*. Le *Dies Irae*, quelques proses et quelques antiennes liturgiques du moyen âge ; *la Ballade à Notre-Dame* de Villon, deux ou trois petites pièces de Verlaine nous indiquent le vrai ton. Nous sommes sur la piste ; un jour ou l'autre, quelqu'un de nous trouvera.

Nous avons le sentiment. Il ne s'agit plus que de trouver la note juste.

Mais rien ne sert de se tracasser et je crois bien que l'auteur des *Géorgiques chrétiennes* se tracasse un peu. Il semble s'imposer des tâches. Il vient de composer une sorte de roman pieux, *le Rosaire au soleil*, dont chaque chapitre a pour titre l'un des quinze mystères du Rosaire. Ce n'est pas ainsi que se font les livres et surtout les romans.

Que restera-t-il de Jammes? Un livre sans doute où seront réunies ses charmantes nouvelles et quelques-uns de ses vers. Et ce sera suffisant, puisque l'essentiel y sera. Et cela fera un épilogue exquis aux nouvelles de Bernardin de Saint-Pierre, revenu sur la terre après un siècle, et ajoutant à la nostalgie des îles la nostalgie du temps passé, de ce temps qui était un peu né de son imagination et qui s'était peint à ses couleurs.

Que restera-t-il des autres? Il est bien difficile de le prévoir. Mais ni Maeterlinck, ni Verhaeren, ni d'Annunzio, ni Péguy, ni Claudel n'auront, en dépit de dons supérieurs, rempli peut-être toute leur destinée. Ils seront restés jusqu'à la fin des « jeunes », victimes du je ne sais quoi de bizarre qu'il y avait dans les idées qui les orientèrent au départ et dont ils n'osèrent plus s'affranchir.

# CONCLUSION

Après trente ans, le Symbolisme a suffisamment subi l'épreuve des faits pour que sa survivance atteste qu'il correspondait bien à une orientation réelle de nombreux esprits et qu'il ne fut pas un mouvement purement factice et imaginaire.

Il survivra probablement d'une quinzaine d'années à la guerre. C'est le temps qu'il faut pour qu'apparaisse la génération vraiment nouvelle, celle qui, en ce moment, s'imbibe inconsciemment de l'atmosphère de la guerre et qui, lorsque viendra son heure d'entrer en scène, va se trouver devant des conditions de vie complètement différentes de celles que nous connûmes. C'est aussi le temps qu'il faut pour que passe la génération qui fit le symbolisme, et qui fut de toutes la plus épargnée directement par la guerre.

Ainsi son action se sera déployée pendant près d'un demi-siècle.

Et cependant elle aura été plus imaginaire encore que réelle. Elle ne peut revendiquer au théâtre que les œuvres de Claudel, quelques pièces de Maeterlinck et de G. d'Annunzio, en somme des essais fort intéressants mais encore discutables.

Et cependant les symbolistes ont eu tout le temps de montrer sur ce point ce qu'ils savaient faire et de s'imposer. Ils n'y ont qu'à demi réussi, d'autres diraient qu'ils y ont échoué.

Je ne les vois pas beaucoup plus avancés dans le roman, car enfin, les romans d'Henri de Régnier ne sont pas symbolistes, non plus que les jolies nouvelles de Jammes.

Dans la poésie lyrique, je ne vois guère qu'Henri de Régnier, qui fasse universellement figure de grand poète et dont les œuvres aient quelque chose de déjà classique. J'excepte, bien entendu, Mallarmé et Verlaine qui sont de la génération antérieure, ainsi que Moréas, chef de l'École Romane. J'hésite, malgré le charme indiscutable de ses vers, à y ranger la comtesse de Noailles.

Tous les talents qui, après trente ans, ne se sont pas imposés à l'admiration du grand public, peuvent être considérés, dès à présent, comme ayant bien peu de chance d'atteindre à la célébrité. Je ne crois pas aux gloires posthumes.

Dès à présent, on peut dire que le symbolisme apparaîtra à la postérité tel qu'il se montre aujour-

d'hui. Ceux qui, vivants, passent inaperçus, morts le seront bien davantage. La postérité commence dès cette vie. Elle ne retiendra guère que les noms connus et en oubliera, d'année en année, quelques-uns, ceux dont les œuvres seront devenues ennuyeuses ou inutiles et ne seront plus jamais d'actualité.

Ne restent que les vivants, que les prévoyants, ceux dont la pensée continue à agir et à plaire, ceux qui ont pensé selon l'axe éternel, pour me servir une fois de plus de la belle expression d'Emerson.

La plupart des noms que j'ai cités, au cours de ces études, me paraissent devoir survivre, au moins en tant que noms, car un mouvement qui a rempli tant d'années est un mouvement historique. Quant aux œuvres, c'est une autre affaire.

# TABLE DES MATIÈRES



Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — Euvrard-Pichat.

PB-7200-5
724-31T

LIBRAIRIE BLOUD et GAY, 3, rue Garancière (6e)

**Études et Figures**, *Variétés Littéraires*
par ANDRÉ BELLESSORT.
Un volume in-8°, broché .......... 7 »

**Minerve ou Belphégor?** *Réflexions sur l'esthétique de la société contemporaine*
par GAËTAN BERNOVILLE.
Un volume in-16, broché ......... 7 »

**L'Évolution des Idées dans la France contemporaine.**
*De Taine à Péguy*
par GEORGE FONSEGRIVE.
Un volume in-8°, broché ...... 10 »

**Le Procès de l'Intelligence**
par PAUL ARCHAMBAULT, MAURICE BRILLANT, PAUL GEMAHLING, LOUIS RUY, MAURICE BLONDEL.
Un volume in-8°, broché ........ 10 »

**Faits et Idées de l'Histoire des Arts**
par LOUIS DIMIER.
Un volume in-8°, broché ......... 10 »

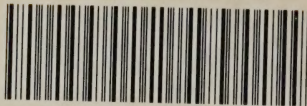
**Musique et Littérature**
par ANDRÉ CŒUROY.
Un volume in-8°, broché ...... 10 »

**Nouvelles Etudes et Autres Figures**
par ANDRÉ BELLESSORT.
Un volume in-8°, broché ....... 10 »

**Enquête sur les maîtres de la jeune littérature**
par PIERRE VARILLON et HENRI RAMBAUD.
Un volume in-8°, broché........ 12 »

N O T I C E

THIS BOOK IS RETURNED IN A SCHOLARLY CLOTH BINDING BECAUSE THE COVER COULD NOT BE LAMINATED. THERE WILL BE NO EXTRA CHARGE FOR THE SCHOLARLY BINDING.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 003258206